Andrea Matallana

Qué saben los pitucos

La experiencia del tango entre 1910 y 1940

prometeo libros

Matallana, Andrea
Qué saben los pitucos : la experiencia del tango entre 1910 y 1940 . - 1a ed. - Buenos Aires : Prometeo Libros, 2008.
220 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-574-260-4

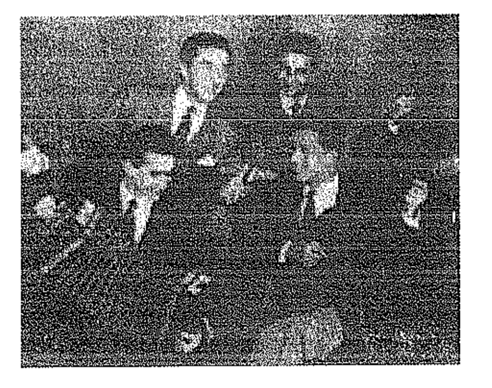
1. Sociología de la Cultura. I. Título
CDD 306

Pringles 521 (C11183AEJ), Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297
info@prometeolibros.com
www.prometeolibros.com
www.prometeoeditorial.com

ISBN: 978-987-574-260-4
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Índice

Para Alberto,
en recuerdo del fondo sonoro
que musicalizó durante tantos años.



Agradecimientos

Este libro es parte de los resultados del proyecto de investigación "Consumos culturales y consumos materiales 1900-1950" dirigido por Fernando Rocchi, del que formo parte del grupo de investigadores, desarrollado en el Departamento de Historia de la Universidad Torcuato Di Tella y financiado por el FONCyT. Surgió como consecuencia de mis estudios sobre la Radiofonía en Argentina, y se profundizó a partir de las conversaciones con varios amigos y compañeros entre los que el tango representa un tema en común, un mutuo interés expuesto en la música, imágenes y sueños. Comenzó a tomar forma en una larga tarde en la ciudad de La Plata, con Dionisia Gómez Amelia, profesora de la Universidad de Extremadura. Durante años he mantenido extensas conversaciones sobre el tango y la cultura de Buenos Aires con Dioni. Algunos de los relatos de este libro son parte de esos diálogos.

Francis Korn fue, como siempre, mi mejor crítica, con quien estoy en deuda por muchos de los temas que he tomado de sus propios pensamientos y trabajos de investigación. Ella leyó y corrigió con paciencia todas las versiones preliminares, y me orientó en la búsqueda y fundamentación de algunos temas.

Marco Antonio Dias fue un motivador de la escritura, un interlocutor brillante con el que compartí algunos relatos sobre Buenos Aires, el tango y los sueños.

La escritura es una tarea solitaria que, sin embargo, va siempre acompañada por el contexto afectivo, aquellos que compartieron los tiempos, las angustias, las alegrías: Delfina, mi hija, que con su ternura y comprensión creó el ambiente posible para este trabajo. Gaby Di Giuseppe, Rubén Lescano, Claudia Matallana y Graciela Ales, que están siempre. Ellos han hecho más liviano el camino de esta investigación.

Deseo agradecer la ayuda generosa que me brindó Gustavo Mozzi. Gracias a su interés muchas puertas se abrieron y muchas voces pasaron a ser mis fuentes de información. Entre largos cafés con recuerdos familiares y su insistencia sobre algunos textos, ayudó a hilar temas. En esa trama, la entrevista a ese memorioso bandoneonista que es "Chula" Clausi y la ma-

ravillosa actuación que pude presenciar de Aníbal Arias, fueron oportunidades únicas. A los tres, mi agradecimiento. En esa etapa se sumaron los recuerdos de Carlos Mayol Laferrere y Rubén Lepera.

Mi reconocimiento a la Dra. María Alicia Murat Gola de SADAIC, que aclaró dudas sobre los derechos de autor, y al Dr. César Gotta, que me abrió las puertas de su casa para compartir su colección de discos y sus materiales gráficos.

El libro llevó una minuciosa tarea de recolección de datos. En el inicio de la investigación, Marcelo Mangini y Mateo García Haymes fueron los motores de búsqueda de datos, su trabajo ha sido indispensable. Posteriormente se sumó Guillermo Nakhlé, becario doctoral del proyecto, quien se ocupó de la búsqueda de datos para realizar el apéndice estadístico que se incluyó en la versión final. Parte de los resultados de su dedicado trabajo se exponen en el libro. Esteban Aranda me ayudó con varias propuestas sobre los datos económicos y Juan Pablo Scarfi contribuyó con sus comentarios a uno de los primeros borradores.

El Departamento de Historia de la Universidad Torcuato Di Tella ha sido mi contexto cotidiano en esta investigación. La calidad académica y humana de Klaus Gallo, director del Departamento, y Fernando Rocchi, director del Posgrado en Historia, hacen de ese ámbito un lugar privilegiado para desarrollar un trabajo. Llevar adelante esta investigación me mostró la faceta tanguera de Ezequiel Gallo y de Pablo Gerchunoff, con quienes he tenido el placer de intercambiar música e ideas.

Deseo agradecer al personal de la Lincoln Library, de la Embajada de los Estados Unidos, de The Library of Congress USA, del Archivo General de la Nación, de la Biblioteca Torcuato Di Tella, de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Congreso de la Nación, la Biblioteca de la Academia Nacional del Tango, la Biblioteca de SADAIC, entre muchos otros archivos que he consultado para este trabajo. Todos ellos colaboraron en la búsqueda de datos, respondieron a mis solicitudes y crearon condiciones para una tarea extensa.

Finalmente, mi reconocimiento a mis padres, Julia y Alberto, a quienes debo el interés por el tango como música de la vida cotidiana.

Introducción

Este trabajo estudia el tango con un propósito histórico pretendiendo mostrar el diálogo entre las producciones culturales porteñas y su representación en el extranjero a lo largo de un período de transformaciones culturales intensas: 1910-1940. Este estudio intenta dilucidar no sólo cuál fue la presencia y los modos en que se mostró el tango en el contexto europeo y norteamericano sino, también, relatar cómo se inició un circuito cultural a su alrededor, que permitió su mayor difusión en aquella época.

En este libro se considera al tango en, por lo menos, dos aspectos: su repercusión en la Europa de principios del siglo XX y su producción local en la ciudad de Buenos Aires. La emergencia del tango a principios de siglo XX en algunas de las capitales europeas permitió conocer las prácticas del baile desde el punto de vista de lo extranjero-exótico. La llamada *belle époque* ofreció un escenario cultural en donde diferentes producciones foráneas pudieron lucirse como parte de la construcción de un otro exótico y lejano, que en algunos casos se expresaba bajo la forma del "tropicalismo" y en otros como la posibilidad de una experiencia singular, única e irreductible. En esa primera década del siglo XX, el tango se expresó en escenarios bailables (públicos y privados) y se insertó en el mundo del consumo de lujo de la Europa de preguerra.

Luego de la Primera Guerra Mundial, en el diálogo cultural que se estableció entre algunos países europeos, Estados Unidos y la Argentina, la imagen de Rodolfo Valentino permitió otorgar un nuevo significado al baile del tango y presentarlo públicamente como un elemento cultural particular, teniendo en cuenta el argumento que planteaba la película *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en donde el protagonista era un argentino llegado a París, que sabía bailar el tango. Para ese entonces, el tango se enseñaba a bailar, se lo practicaba en diversos contextos y se extendía raudamente. Este proceso no se había dado sin un conflicto cultural: los modos de bailar implicaban una relación y percepción física novedosa y esto habría desatado furiosas críticas. Sin embargo, en la postguerra europea, esta liberalidad tan cuestionada permitió una mayor difusión del género musical y la

introducción de nuevas orquestas y músicos con nuevos temas musicales, más adecuados al contexto original.

Este trabajo también refiere a la producción local del tango. La década de 1920 representa el inicio de una industria del entretenimiento en Buenos Aires que sirvió de soporte instrumental para la difusión de este género. Muchas interpretaciones han hecho hincapié en el adecentamiento del tango en Europa y su posterior aceptación en Buenos Aires. Desde nuestro punto de vista, algunas de estas argumentaciones simplifican la formación de un sistema de dispositivos culturales que se formularon en relación con el crecimiento y diversificación de la ciudad y que coincidieron en la producción de una serie de elementos culturales. Esta expansión de la industria del entretenimiento del tango implica la articulación del "tango canción" y la expansión de un sistema de difusión: partituras, discos, revistas y radiofonía.

Por último, el tango se visualiza en el escenario neoyorquino de los años treinta, narrado a la luz de la política cultural panamericanista post crisis de 1930, en donde éste se ofrece en el conjunto de ritmos latinoamericanos, vacío de sus elementos originales, formateado por las orquestas multirritmos que difundían una imagen de Latinoamérica como una cultura plena de ritmo y sensualidad.

Esta investigación incluye seis ensayos sobre el tango elaborados en los aspectos enumerados. Los elementos que convergen en este mundo común son el diálogo entre cómo fue percibido en su lugar de producción y en el exterior. Las fuentes utilizadas provienen de los diarios y revistas europeos y norteamericanos, se analizaron las narrativas que se generaron respecto de este fenómeno. Para el examen de la recepción porteña las fuentes son más variadas y heterogéneas. Algunos testimonios orales permiten dilucidar el clima de época y el contexto social.

El estudio de la historia social y cultural de la ciudad de Buenos Aires y, más en general, de la Argentina de las primeras décadas del siglo XX remiten al tango como producción cultural y como hecho social. En este sentido, el tango cruza los diferentes temas y objetos de estudio de la vida social y cultural de la Argentina desde el inicio del siglo. En temas tan disímiles como la inmigración, la esfera cultural, los medios de comunicación e incluso la política, aparece como un producto emergente vinculado con ellos. A pesar de la intensidad de este elemento se hace difícil captarlo como un objeto de estudio en sí mismo sin correr el riesgo de aislarlo del contexto socioeconómico y cultural, o sin caer, en otro extremo, en un catálogo de anécdotas de personajes destacados que se explican a sí mismos.

La innumerable cantidad de trabajos sobre el tango: historias, relatos, compilaciones de anécdotas y letras de canciones, estudios desde la perspectiva antropológica, culturalista, giro lingüístico, de género y otras tantas versiones, permiten visualizar la amplitud que el fenómeno representó en la Argentina. A pesar de ser un tema recurrente, el tango como producción cultural y como práctica social es tan amplio y complejo que pretender hacer un estudio definitivo, que articule las múltiples dimensiones, es una tarea pendiente de factura. En este aspecto, este libro intenta revelar una serie de experiencias del fenómeno social y cultural, a través de dos perspectivas. Una mirada externa, cómo fue vista esta producción cultural desde la visión del extranjero, la escenificación del tango en territorios europeo y norteamericano, el intento de comprensión del fenómeno aun con una distancia social y un cierto relativismo cultural. Y, por otra parte, la mirada interna: cómo a través de esta producción, del estilo musical, de las formas de bailar, se articularon modos de socialización y un circuito cultural a partir de la cual este baile y esta música se extendieron en la sociedad.

La historia del tango, a través del análisis de sus letras y de sus principales personajes, ha sido profusamente descripta y analizada en los libros de José Gobello, Horacio Ferrer y Horacio Salas, entre aquellos conocidos académicos del tango. Estos textos son imprescindibles para ubicar a los diferentes personajes, los modos de ejecutar el tango, de bailarlo, la poética de las letras, entre infinidad de temas que se articulan. Otros análisis han utilizado el género biográfico y han permitido la reconstrucción de la vida personal y el contexto social de ciertos actores centrales en la historia del tango, como los de Irene Amuchastegui sobre Magaldi, Horacio Salas en su biografía sobre Homero Manzi, Simón Collier o Julio Barsky en su extensa biografía sobre Gardel. También se han hecho importantes aportes a partir del análisis de procesos sociales y culturales, como los de Sergio Pujol, con descripciones del ámbito social de los años veinte y de la práctica del baile. El tratamiento que hace este autor sobre los años veinte en *Valentino en Buenos Aires* o en la historia del baile son estudios valiosos para la percepción de los modos sociales y los rituales articulados respecto de un hecho cultural como la música y el baile. En un sentido antropológico, Eduardo Archetti ha estudiado la construcción del tango como un proceso híbrido, vinculándolo con el estereotipo masculino construido a partir de los deportes y el análisis de la poética tanguera. En él se muestra al tango en su dimensión cultural. En otros casos, como el estudio de Marta Savigliano donde propone una mirada que vincula la expansión moderna del imperialismo con lo que denomina "una economía política de la pasión", intenta develar que la expansión de las economías imperiales fue acompa-

ñada en el caso de la Argentina, en tanto periferia, por la construcción de un mundo que se interpretaba como apasionado y exótico: el mundo del tango bailado. En mi opinión, el riesgo de ponderar los enfoques teóricos más allá de los datos, pretender leer las fuentes más allá de lo que ellas dicen, genera forzadas interpretaciones. Sin embargo, este estudio provee una mirada interesante respecto de la puesta física del movimiento de la danza en el tango, porque efectivamente todos los manuales de baile de los años previos a la Primera Guerra Mundial hablan de la necesidad de adaptar el tango a la usanza europea, y de la voluntad de domesticar la rudeza del elemento nativo, ya que se trataba del tango de salón. Los espacios abiertos por estos trabajos son importantes, dada la autenticidad de los mismos, ya que tratan, en definitiva, de un mundo común. En otro orden de análisis, los recientes ensayos de Carlos Mina, *Tango, la mezcla milagrosa*[1] en el que realiza el análisis de las letras de los tangos y los estereotipos urbanos que se expresan en ellas, y el estudio de Florencia Garramuño *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*[2], donde vincula el estudio de estos géneros musicales con la construcción de una idea de nación, expresada en una relación entre el afuera europeo y el adentro latinoamericano, marcando la importancia de la legitimación del contexto europeo respecto de las expresiones autóctonas, aportan elementos para el estudio de esta expresión cultural.

Otros ensayos han tratado al tango en un sentido sociológico: desde el clásico libro de Blas Matamoro, *La Ciudad del Tango*[3] en el que el autor interpreta la construcción del proceso hegemónico como un "tango del acuerdo" refiriéndose a la consolidación del tango en la esfera cultural argentina a través del proceso de neutralización de su "contenido maligno", en el que se lo adecentó y se lo inscribió en una alianza entre sectores populares y la alta burguesía, hasta el más complejo proceso étnico que intenta describir Pablo Vila, donde acentúa la importancia del proceso cultural y político implicado en la construcción del tango en la década de 1920. Completando estos enfoques la compilación a cargo de Ramón Pelinski, *El tango nómade*, nos abre un abanico más abarcador y heterogéneo que tiene puntos de convergencia con algunos de los temas que se tratan en esta investigación. Así, por ejemplo, el ensayo de Beatriz Humbert sobre el tango en París en 1907 o el de Enrique Cámara de Landa[4] sobre la llegada del tango a Italia a comienzos de siglo, abonan el mapa impresionista de la *belle époque* europea y el impacto del tango en las primeras décadas del siglo XX.

Las fuentes autobiográficas como las memorias pertenecientes a los músicos Francisco Canaro o Enrique Cadícamo iluminan la historia del tango desde una perspectiva subjetiva, su desarrollo y sus puntos de encuentro[5]. Estos trabajos, sumados a otros que analizan fragmentos de la vida porteña y del tango en el contexto del siglo XX, han sido valiosos al delimitar el objeto de estudio de este análisis.

En este libro pretendemos analizar la presencia del tango en los medios de comunicación y en el espectáculo, es decir como un fragmento de la historia cultural, pero también como la representación de Buenos Aires, expresado a través de la música y el baile. A fin de siglo XIX, Buenos Aires se convertía en la gran ciudad de la Argentina y en la principal ciudad sudamericana, con un mercado complejo y una sociedad diversa producto de la migración europea y la incipiente migración interna. La idea subyacente de este trabajo es que para que esta expansión del tango tuviera lugar debieron darse ciertas condiciones materiales como, por ejemplo, la creación de los nuevos dispositivos sonoros que crearon un nuevo hábito para consumir música. El fonógrafo, en primera instancia, y el gramófono, a comienzos de siglo, sirvieron como dispositivos de grabación y reproducción de las melodías musicales. Pero, además, debían darse condiciones de creación cultural. El tango surgió asociado con otras expresiones (el sainete, el teatro, la literatura, los cafés, los bailables, los carnavales, entre muchos otros) y se dio a conocer a través de sus relaciones con estas expresiones, el ejemplo de la difusión del tango a través de la radiofonía no deja dudas de su relación con una industria del entretenimiento que se construyó desde mediados de 1920. En la relación con otros medios y otras expresiones es que este fenómeno tuvo como base el tejido social de la ciudad de Buenos Aires y sus estereotipos, y llegó a expandirse a todo el país con un soporte material como la radiofonía. Este estudio da cuenta de algunos aspectos del tango como expresión cultural, pero fundamentalmente trata de profundizar en su desarrollo y éxito. Intentaremos analizar diferentes aspectos para mostrar la importancia del tango dentro de la sociedad que albergaba la Argentina del período 1910 a 1940.

A más de treinta años de *Buenos Aires: Los huéspedes del 20*[6], escrito por Francis Korn, es difícil sustraerse de su influencia cuando se trata de inves-

[1] Mina, Carlos: *Tango la mezcla milagrosa*. Buenos Aires, Sudamericana *La Nación*, 2007.
[2] Garramuño, Florencia: *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, FCE, 2007.
[3] Matamoro, Blas: *La Ciudad del Tango*, Buenos Aires, Galerna, 1982.
[4] Pelinski, Ramón: *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

[5] Cadícamo, Enrique: *Mis memorias*, Buenos Aires, Corregidor, 1995 y Canaro, Francisco: *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
[6] Korn, Francis: *Buenos Aires: Los huéspedes del 20* Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

tigar sobre la ciudad de Buenos Aires en ese período. Esa forma de relatar la vida de Buenos Aires, sólida en datos y análisis, a partir de los que se mostró la consolidación del proceso migratorio y cultural de la Buenos Aires moderna del período de Alvear, es una lectura imposible de soslayar en temas ligados con los cambios en la estructura social y la cotidianidad. Ese libro es un punto de inicio de esta investigación, aun cuando aquí pretendemos particularizar en un aspecto de esa Buenos Aires que despunta en los veinte y que se articula en los escenarios extranjeros: la música porteña, una expresión de la cultura popular de una época.

Las fuentes primordiales de este libro son los relatos de los diarios y revistas del período que no sólo poseen un valor descriptivo y documental de las circunstancias sociales sino que, además, son una fuente para apreciar el proceso de construcción de una cultura. Estas fuentes permiten descubrir cómo fue visto el tango, cuál fue su geografía, cómo se buscó un origen, quiénes emergieron como personajes centrales en medio de la maraña del circuito cultural naciente. En el caso del análisis de la comprensión del fenómeno del tango desde el punto de vista europeo y norteamericano, los diarios de la época fueron el material indispensable para dar cuenta de este hecho, a los que se sumaron algunos artículos en revistas especializadas que describieron el impacto del tango en términos de aceptación o de excentricidad a comienzos del siglo.

Esta investigación se inicia con la mirada externa, cómo vieron los otros (en particular los europeos) la manifestación en un baile que, influido por las corrientes migratorias, se había generado en la Argentina, expresado en un estilo musical y una forma de bailar. Sin dudas, el tango como música y como danza fue un fenómeno urbano tanto en la Argentina como en los escenarios externos. En este sentido, el concepto geográfico de metrópolis que representa el espacio de socialización, de cita, de reunión, el lugar de los grandes escaparates de la distinción, sirve para mostrar este fenómeno, porque "no es sólo el centro de la diferencia social y de complejas redes sociales, sino la ubicación de colectividades indefinidas"[7], es decir: lugar de identidad y de diferenciación. La manifestación del tango como expresión urbana no encarnó sólo en Buenos Aires sino también en algunas de las principales capitales europeas, allí el tango se bailaba como una forma distintiva de pertenecer a un sector social, se aprendía desde una mirada que volvía exótica esta producción cultural porteña. En este aspecto, los dos primeros capítulos recorren el impacto de la danza y la música en los principales escenarios de Europa en el período anterior y posterior al estreno de los tangos que Rodolfo Valentino bailó para el cine de Hollywood. En los dos siguientes ensayos, el énfasis está puesto en la ciudad de Buenos Aires: los espacios de sociabilidad en donde el tango asomó con fuerza: los carnavales, los conventillos, los teatros, el hipódromo; entre varios otros. Allí los relatos de músicos y de algunos personajes de la ciudad moderna se entrelazan con la difusión de la música de Buenos Aires. Se analiza, además, el impacto de la naciente industria del entretenimiento que materializó esta expresión musical y bailable.

[7] Cf.. Frisby, David: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992.

Concluye, también, con la mirada externa: cómo vieron en los Estados Unidos un hecho a la vez trágico y mítico en la historia del tango en la Argentina, la muerte de Carlos Gardel, y cómo el tango volvió a aquellos escenarios pero esta vez teñido por otras dimensiones políticas y culturales, como el panamericanismo. En aquel momento, fue interpretado por una serie de grandes orquestas que no se orientaban particularmente al tango sino a toda una amplia gama de ritmos centroamericanos.

Un elemento sobresaliente del tango está en que siendo un producto cultural que podríamos denominar subalterno, en su origen y en su poética primitiva, se reconstruyó e instaló como una producción permeable a las diferentes lógicas de la ciudad de Buenos Aires, y se expuso como un producto exportable hacia Europa, esto último en dos momentos plenamente diferentes. A comienzos del siglo XX, en el momento de la *belle époque* europea y a mediados de 1930, como parte del fenómeno de integración a una lógica latinoamericana.

Los protagonistas de las letras de los tangos tuvieron claras referencias sociales: los inmigrantes en sus conventillos, las milonguitas, las madres, las novias adoradas. Entre los estereotipos masculinos: los compadritos, los patoteros, los jóvenes abandonados, los integrantes de las barras de amigos, fueron algunos de los personajes; lo que muestra que no hubo un sujeto único. La diversidad de productores y consumidores del tango le dieron un carácter abierto y heterogéneo. Nacido en los sectores populares de finales del siglo XIX se expandió hacia toda la sociedad porteña a comienzos del siglo XX.

Qué saben los pitucos es la primera línea de un tango estrenado en 1942[8] en donde el autor se pregunta acerca de qué conocimiento particular tienen aquellos que pertenecen a sectores sociales altos ("pitucos, lamidos y shushetas") –y en un sentido más amplio aquellos que no pertenecen a la cultura porteña– para definir qué es el tango. Por lo tanto, explica cómo se baila el tango: cuerpos que se aproximan, alientos que se entremezclan,

[8] Música: Elías Randal y letra: Marvil (Elizardo Martínez Vilas).

abrazos que son como serpientes. Sin embargo, diversas narraciones sobre la historia de la difusión del tango pusieron en el centro de la escena a muchos de los que podían ser considerados "pitucos", como el barón Antonio De Marchi, que en 1913 realizó un reconocido evento para difundir la danza[9]; el escritor Ricardo Güiraldes considerado un eximio bailarín[10]; Daniel Videla Dorna, Vicente Madero, Miguel Tornquist, Alberto López Buchardo entre los que difundieron el tango en los escenarios parisinos; Adolfo Bioy, que en sus memorias recuerda reuniones en donde se bailaba el tango, y muchos otros muchachos de entonces, pertenecientes a las familias acomodadas de la sociedad porteña, entre ellas las de Victorica, Argerich, Álzaga Unzué, Lezica Alvear, Sánchez Sorondo[11]. La reivindicación de que los "pitucos" no sabían qué era el tango podía ser efectiva para la prosa tanguera de los años cuarenta, pero lo cierto es que esta música y su danza ejercieron un influjo muy interesante en las primeras décadas del siglo XX, cuando entraron en los círculos de las clases altas. Así, por ejemplo, algunos tangueros sostienen que el tango "Shusheta" de Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo, se basó en la figura de Martín "Macoco" Álzaga Unzué, un *bon vivant* argentino que supo pasear su porte y su fortuna por París y el mundo europeo en esa década, considerado un auténtico *playboy*[12]. Este joven distinguido fue uno de los difusores del tango en las altas esferas parisinas, luego pasó hacia Estados Unidos, donde fundó junto con John Perona la famosa confitería bailable El Morocco.

Los seis ensayos que se presentan aquí incluyen aspectos de ese influjo que el tango tuvo en diferentes ámbitos y momentos durante la primera parte del siglo XX, considerando sus modos de producción, su expansión y construcción a través de diferentes dispositivos como los espacios de sociabilidad, la prensa y otros mecanismos de difusión. En el final, se incluyó un apéndice bajo el título "Fonógrafos, gramófonos y discos". Allí se analizan las particularidades de los nuevos soportes sonoros y se describe, en términos estadísticos, su alcance. Los modos de funcionamiento de esas nuevas tecnologías cambiaron las formas de percepción del acto de escuchar música, y se extendieron muy rápidamente en la sociedad argentina. Una industria heterogénea, en calidad y precios, se expandió entre 1910 a 1930, y se instaló en los diferentes ámbitos de sociabilidad. Esto permitió una amplia difusión de la música popular como el tango, el folklore, pero también una difusión masiva de la ópera grabada y de la música perteneciente a las diferentes colectividades de inmigrantes.

[9] Cf. Edgardo Cozarinsky: *Milongas*, Buenos Aires, Edhasa, 2007, pág. 73. Allí Cozarinsky rescata el testimonio del arquitecto Peña, en donde describe la reunión organizada por Antonio De Marchi, en septiembre de 1913 en el Palace Theater, en Corrientes 957. Se trató del Primer Concurso de Tango patrocinado por la Sociedad Sportiva Argentina, de acuerdo con el diario *Crítica* del 22 de septiembre de 1913 y *La Nación* del 23 de septiembre de 1913. También Cf.: José Gobello: *Hombres y mujeres que hicieron el tango*, Buenos Aires, Galerna, 2002.

[10] Ricardo Güiraldes publicó en 1915 un relato sobre el tango, fechado en París, 1911. "Tango severo y triste (...) Ritmo lento, armonía complicada de contratiempos hostiles. (...) Creador de siluetas, que se deslizan mudas, bajo la acción hipnótica de un ensueño sangriento". Güiraldes, Ricardo: *El cencerro de cristal*, Buenos Aires, Losada, 1952.

[11] Cf. Edgardo Cozarinsky: *Milongas*, Buenos Aires Edhasa, 2007. En su libro recupera algunas de estas figuras y su impronta en los escenarios porteños y europeos en donde se bailó el tango en los primeros años de la década de 1910.

[12] Cf. "La letra del tango *Shusheta* y su inspiración". Victoria Carreras Venturini y José Pedro Aresi. www.todotango.com.

I
Antes de Valentino

"Apellido distinguido,
gran señor en las reuniones,
por las damas suspiraba
y conquistaba sus corazones".
Shusheta, *tango,*
Música, Juan Carlos Cobián, 1922
Letra Enrique Cadícamo 1934

Qué espera la gente de lo exótico
es una pregunta prioritaria[13].
Rodney Needham

Para 1907, el tango había llegado a París. Ese año, mientras en Buenos Aires se vivía la huelga de los inquilinatos, un minúsculo grupo de artistas hizo un viaje hacia Europa. Ángel Villoldo, Alfredo Gobbi y su esposa, Flora Rodríguez, viajaron a París, contratados por la Casa Gath y Chávez, para grabar algunos tangos. Esto fue un hecho trascendental no sólo para los protagonistas de este viaje sino para la difusión del tango.

La industria discográfica estaba en sus inicios. No existía todavía en Buenos Aires la posibilidad de grabar discos, por lo que este trío concurrió a la empresa Pathé de Francia a grabar algunos de los temas de Villoldo –quizá los más destacados hasta el momento– y también un tango promocional para la empresa que los contrataba. Ángel Villoldo volvió a Buenos Aires y la pareja Gobbi se quedó en París actuando y fundando una academia de baile de tango que funcionó hasta 1914[14]. La empresa Gath y Chávez intentaba promover su propia firma a través de las canciones populares porteñas y formó su propio sello discográfico, en donde grabaron Ángel Villoldo, Gobbi, La Guardia Republicana, entre otros.

[13] Rodney Needham: *Ideas ejemplares o los requisitos de una etnografía convincente*, Buenos Aires, Eudeba, 2007. Colección Los Semisabios.

[14] La trayectoria de Villoldo como creador (músico, cantante, guitarrista, y artista popular) es una de las más productivas y espléndidas en la introducción del tango en la cultura

En 1917, Villoldo declaró al diario *La Prensa* que sus primeros tangos los compuso para los bailes de las carpas de la Recoleta (cuyo centro neurálgico lindaba con la Avenida Quintana y Junín): "la guitarra y el bandoleón hacían el gasto, el famoso Pardo Jorge era un verdadero virtuoso del acordeón"[15]. Las famosas Carpas de la Recoleta eran romerías donde se realizaban bailes populares, se bailaban malagueñas, jotas, coplas, etc. Las músicas sonaban en vivo y en los fonógrafos, que había sido inventado hacia fines de la década de 1870 y difundido recién en la década siguiente; consistía en una maquina con un cilindro: en un caso de metal, en otros –más práctico– de cartón recubierto con cera en las que se grababan las melodías[16]. A fines de siglo *Caras y Caretas* los promocionaba diciendo:

> "El teatro en casa, con los nuevos grafófonos que cantan y hablan tan alto como la voz humana, desde 20 $ m/n con cilindros....Surtido de 15.000 cilindros"[17].

A fines de 1880 una nueva invención asombró al mundo de la técnica: el gramófono. La antigua bocina que funcionaba por medio de un cilindro grabado fue variando hasta convertirse en una que funcionaba con una aguja que leía un plato lacado. Este aparato fue creado por un ex empleado de la firma Edison, el alemán Emile Berliner. A comienzos de 1900 Berliner se asoció con otro emprendedor norteamericano, Johnson, y finalmente

porteña. Había nacido en Buenos Aires en la zona de Barracas, en 1861, y tenía 46 años cuando viajó a Europa. Uno de sus primeros trabajos fue el de cuarteador en la calle Larga de Barracas, en la Boca y Monserrat. En el ambiente en el cual se desarrollaba ese oficio se relacionó con payadores y guitarristas. Luego, con casi veinte años, se incorporó a la *troupe* del circo Rafetto, cuya carpa estuvo ubicada originalmente en Sarandí y San Juan y, a fin de siglo, todavía participaba del famoso circo Anselmi. Allí actuó en payadas con personajes legendarios de la historia de los orígenes del tango como José Madariaga, Higinio Cazón, Arturo Navas. Pero además, llevó a cabo sus propios emprendimientos con la difusión del fonógrafo: a fin de siglo grababa sus propios cilindros, con sus músicas que eran difundidas en algunas casas de venta. Al inicio del siglo alquiló un local en donde instaló un fonógrafo y por pocos centavos permitía entrar a la concurrencia a escuchar la música.

[15] *La Prensa*, 18 de noviembre de 1917. Cf. Puccia, Enrique: *La Buenos Aires de Villoldo*. Buenos Aires, Galerna, 2002.

[16] En el inicio del siglo Villoldo había compuesto sus célebres tangos *El Porteñito, El Esquinazo, El Choclo*. Luego vendrían *La Morocha* y muchos otros. Es cierto que los tangos del inicio no tenían letras muy elaboradas, y además sus títulos sonaban poco pudorosos: *Dame la lata; Mordeme la Camiseta, La C...cara de la L...Luna*, o *Cara Sucia*, que referían a otras cosas. Y aun cuando Villoldo, que a la sazón se desempeñaba como libretista teatral, compositor, guitarrista y cantante, había compuesto varios temas que recreaban el doble sentido y la sátira, fue ciertamente un iniciador de un modo de elaboración de las canciones: generalmente sus letras describían algunas escenas pintorescas porteñas.

[17] *Caras y Caretas* 5 de enero de 1901, año III, N° 118. La firma que publicita es Enrique Lepage y C^a^ de la calle Bolívar 375 de Buenos Aires.

juntos fundaron la Victor Talking Machine Company. Apenas dos años más tarde se había inventado la grabación del disco de dos caras. También aparecerían en la primera década del siglo la empresa Columbia, Bell y Odeón en Europa.

La Casa Pathé, fundada en 1896, por los hermanos Charles y Émile Pathé, había comenzado como una casa de grabación y venta de cilindros. La firma comercializaba aparatos de cinematógrafos, cintas, fonógrafos y cilindros de distinto origen: ingleses, alemanes y americanos. Posteriormente, comenzó la fabricación de sus propios aparatos grafófonos. En realidad se trataba de la adaptación de los aparatos que llegaban desde los Estados Unidos, que adquirieron nombres como *Aiglon, Coq, Gaulois*. El primer fonógrafo a disco de la marca Pathé se produjo en 1906, el nombre del aparato fue *Pathéphone*. Los discos fueron de doble faz con dimensiones de los más variadas: 21, 24, 29, 35, 40 y 50 cm[18], hasta entrar en el mundo de los gramófonos, en 1905. Mientras que las firmas norteamericanas se habían asociado con capitales ingleses o alemanes, Pathé tenía consolidada una posición internacional como firma independiente.

A comienzos del siglo XX la difusión del gramófono ganó terreno sobre la tecnología anterior. El disco parecía ser el soporte material más adecuado para reproducir y conservar registros sonoros. Hacia fin de siglo, el fonógrafo tenía mucha popularidad pero también algunas desventajas: el complicado manejo del aparato; el hecho de que los cilindros se gastaban fácilmente; la humedad afectaba la calidad de la grabación en cera de los cilindros; su gran volumen. Estas desventajas hacían del disco un soporte más duradero y de mejor manejo. Pero además, el disco tenía –comparativamente– mejor calidad de sonido. Hacia 1910 el gramófono había desplazado al fonógrafo, y algunas firmas nacionales se había vuelto subsidiarias de las grabadoras Odeón o Columbia.

En 1901, *Caras y Caretas* difundía la novedad de la casa Cassel:

> ¡La más maravillosa invención del siglo! No usa cilindros, sino discos que nunca se gastan con el uso.
>
> El GRAM-O-FON todo un repertorio completo a domicilio.
>
> Con las voces de célebres artistas, sopranos, tenores y bajos, en cuarteto, dúo y solo; canciones y recitaciones por grandes cómicos, etc.
>
> El gram-o-fon téngase bien presente, recién en los últimos seis meses se ha perfeccionado[19].

[18] Marty, Daniel: *Histoire Illustrée du Phonographe*, París, Vilo, 1979.

[19] *Caras y Caretas* 17 de enero de 1901, año IV, N° 120. La firma que publicita es Cassels & Co. de la calle Florida 220 de Buenos Aires.

Las primeras grabaciones de discos fueron interpretadas por algunas bandas militares, como la Banda de la Guardia Republicana de Francia. En 1906 se habían realizado algunas grabaciones en el sello *Columbia*, en donde los temas eran interpretados por la Banda de la Municipalidad de Buenos Aires. En 1909 se hicieron algunas placas para el sello *Odeón*. Todavía el tango sonaba a cuplé y el bandoneón, que era uno de los instrumentos que se usaban en las manifestaciones populares en vivo, no se había incorporado a las grabaciones[20].

En 1910 el tango comenzó a difundirse con mayor fuerza en los escenarios europeos. En los festejos del Centenario de Mayo, y para agasajar a la infanta Isabel, se estrenó el tango *Independencia*, cuyo autor fue Alfredo Bevilacqua. El mismo fue ejecutado en un acto en la Avenida de Mayo por una banda militar, al estilo de las grabaciones realizadas en Francia.

Los festejos del Centenario convocaron a gran cantidad de viajeros, políticos, personalidades de la diplomacia y la cultura europea, y sirvieron como un gran escaparate para mostrar la Argentina rica y moderna. En esa oportunidad, el tango se difundió entre los múltiples eventos que se realizaron para esas fechas. Como bien resumiría *Caras y Caretas* la Argentina, con la música del tango, no sólo exportaba maíz y trigo, sino también cultura. Esta exportación no aseguraba ni su éxito ni su difusión en Europa. Tuvo que darse un complejo proceso cultural para que los europeos adoptaran la moda del tango y la impusieran en los más diversos escenarios: los palacios de baile, los *tango teas*, los restaurantes, los teatros, fueron algunos de los lugares en los que se lo oyó. En su difusión fue reformado en algunos aspectos, su forma de ejecutarse y de bailarse fueron transformadas a la usanza europea. Era un género exótico que despertaba curiosidad, y que se impuso por sobre las críticas y rechazos de los sectores más conservadores. En 1913 ya se hablaba de la *tangomanía*, para describir la locura de lucirse con este nuevo baile. En los círculos cultos y elegantes se comenzó a extender esta nueva música, se fundaron academias de enseñanza del tango y se editaron manuales de baile. El contenido exótico que había en el tango se extendía a otras versiones musicales, en este sentido la música porteña convivía con nuevas expresiones llegadas de los Estados Unidos como el *fox trot*, el *maxixe* y también el *jazz*.

Las empresas discográficas de los Estados Unidos incluían dentro de su catálogo tangos grabados en sus estudios originales: así, entre las 500 placas de doble faz que se incluyeron en los catálogos norteamericanos de la Victor entre 1913 a 1916, hubo al menos una docena de tangos, entre ellos *El amanecer* de Roberto Firpo interpretado por la orquesta de la *Victor Company* o *El Argañarez*[21] interpretado por la *Castle House Orchestra*. La firma *Columbia* incluía, en su catálogo de principios de siglo XX, el tango *El chichón* de Villoldo, grabado en 1911 interpretado por la Banda Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Otros temas fueron *Pasate el peine*, *El Ladiao*, *El sanguchero*; *To my mamis tango*, todas ellas composiciones a nombre de Alfredo Gobbi.

[20] Cf. *Antología del tango Rioplatense*. Instituto Nacional de Musicología. Carlos Vega.

El catálogo de la Victor, de 1912, editado en castellano y distribuido por la casa Pratt y Cía., ubicada en San Martín 112 de la Ciudad de Buenos Aires, detallaba la lista de discos impresos para la República Argentina. Éstos se categorizaban en: "Bandas, orquestas e instrumentales"; "Discos Vocales"; "Cantos Escolares"; "Discos del Centenario". El objetivo del catálogo era mostrar la expansión comercial de la empresa. Editaba discos para México, Uruguay, Chile, Ecuador y otros países americanos. Todos ellos presentaban muy pocas grabaciones (con excepción de México) comparadas con las realizadas para la Argentina. Los discos publicitados, independientemente del país para el que fueron impresos, estaban cotizados en pesos moneda nacional. El catálogo incluía información detallada sobre el índice del Sello Azul y el Sello Rojo. En este último se encontraban los temas grabados por Enrico Caruso, Maria Galvany, Mattia Battistini, María Gay, entre otros sopranos, barítonos y tenores, y se incluía un breve biografía de los artistas. El catálogo de los discos impresos para la Argentina estaba constituido por 265 discos dobles faz, de los cuales 74 eran de bandas orquestales. En ellos se incluían 49 temas definidos como tangos. Los discos vocales eran 55, allí aparecían algunos de los iniciadores del tango criollo: Ángel Villoldo (que había grabado 13 temas), Alfredo Gobbi, con 18 canciones. La categoría más numerosa se denominaba "Vidalitas, recitados, tangos, estilos, canciones cómicas y varias" que sumaba el total de 116 discos. Allí figuraban canciones interpretadas por Arturo Navas, Alfredo Razzano y Gobbi, pero también una serie de diálogos cómicos, interpretados por Ángel Villoldo y Linda Telma, contrapuntos de Enrique Muiño y Quesada o de Pacheco y Aldea. Villoldo interpretó treinta grabaciones de diversos estilos, superando a Razzano o Gobbi, aunque difícilmente a Arturo Navas, quien había grabado una multiplicidad de estilos, vidalas y milongas[22].

El mundo de la burguesía europea, previa a la Primera Guerra, cultivaba rasgos de excentricidad a partir de lo cual se dotaban de sentido estas danzas modernas. La valoración de lo exótico se basaba en el reforzamiento de la propia identidad en relación con un otro, en este caso el extranjero.

[21] Se trata de *Argañaraz* de Roberto Firpo.

[22] Todos los datos corresponden al catálogo, *Discos Victor*, 1912.

La experiencia exótica, en un sentido amplio, deviene singular e irreductible. La llegada del tango a estos nuevos escenarios no siempre refirió a una mirada del estilo "tropicalista" o etnocéntrica como la interpretación que Loti[23] marcaría a finales del siglo XIX, sino que la alta burguesía europea se volcó al mundo de la particularidad de los productos culturales ajenos en la búsqueda del cultivo de una "estética de lo diverso"[24].

En los años previos al conflicto bélico, la palabra *tango* resumía el signo de las modas: *tango teas*, modas de tangos, zapatos de tangos, poemas referidos al tango, obras de teatro, encuestas sobre la moral y el baile, fueron algunas de las tantas expresiones que marcaban el ritmo del consumo de la *tangomanía*. Esto no representó en modo alguno el real conocimiento de su origen y el acuerdo con su tradición musical, sino más bien la reelaboración de la música, el baile y una moda asociada con la manera en que este baile implicaba una ruptura con los modelos anteriores de danza y de relación social. Más íntimo, más liberal, más ajustado, la sola expresión de la palabra tango ya implicaba un paso hacia las nuevas tendencias. En 1913 circulaba en Francia una canción llamada "Le thé-tango" creada por Fragson, con letra de Louis Despaz y música de Rodolphe Berger, allí se señalaba que el tango té *c'est la coutune a la mode*[25].

El tango fue visto, en primera instancia, como el producto de los europeos en América, como un género devenido de la cultura popular española, pero desde 1912 en adelante se comenzó a hablar del *tango argentino* como un género diferente y más elaborado que las danzas españolas a las que la Europa central estaba acostumbrada. Lo que se denominó "el verdadero tango" comenzó a consumirse como un producto seductor y sensual, que se bailaba en ambientes íntimos con cierta languidez musical. Esta expansión por Europa, partiendo de París y extendiéndose a Roma, Venecia, Berlín o Viena, también llegaría a los Estados Unidos, en particular a Nueva York y a Los Ángeles. La resonancia que esta expansión del tango tuvo en los diarios norteamericanos debería ser comprendida como una estrategia para reflejar las modas europeas, la circulación de las novedades musicales y los eventos en los círculos sociales del viejo mundo. Los norteamericanos importaban algunas de sus formas de diversión y de consumo cultural europeo.

La moda del tango que cautivó a los europeos difícilmente hubiera sido tan exitosa si no iba acompañada por la expansión de un nuevo producto técnico: el disco de pasta. La invención del fonógrafo y el gramófono a

[23] Cf. Tzvetan Todorov: *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI.
[24] En el sentido entendido por Víctor Segalen. Cf. Todorov, T. *op. cit.*
[25] *Le thé tango*, 1913. Gálica. Biblioteca Nacional de Francia.

fines del siglo XIX cambió las percepciones del "escuchar música", ya no se trataba de estar presente mientras otros interpretaban un repertorio musical, y tampoco se trataba de saber leer música para poder ejecutarla en el tradicional piano. Los modernos soportes sonoros cambiaban el modo de disfrutar de la música, simplemente podía oírsela, sin necesidad de trasladarse a un teatro, ni siquiera requería de un capital cultural determinado. Esta invención se difundió a un paso raudo durante los primeros años del siglo XX y se expandió en su modo de producción a los más diversos países.

En la Argentina, entre 1908 a 1914, la cifra acumulada de fonógrafos y gramófonos importados era de 224.646, y la cantidad de discos procedentes de Europa y Estados Unidos para ese mismo período fue de 11.031.768. El rango de precios de los fonógrafos y gramófonos durante estos años fue muy amplio, como las prestaciones de cada uno de los aparatos. En 1907, el precio de un gramófono podía variar entre $ 50 m/n hasta $ 150 m/n, todos ellos de la casa Casanova y Selva. Los gramófonos de corneta fija de la marca Columbia podían adquirirse a partir de los 25 pesos m/n, y los de corneta giratoria llegaban hasta 115 pesos m/n. Sus discos eran los únicos que producían "un canto potente, y asombrosamente natural"[26].

Los soportes sonoros, tomando como referencia el mismo año, podían adquirirse por 2 pesos hasta 4 pesos, dependiendo de la medida (20 cm, 25 cm y 30 cm) y la casa editora. En 1909, los fonógrafos Edison, que operaban con cilindros, variaban en precio entre $ 30 a $ 350. La compañía Edison había incorporado los cilindros de 4 minutos, que tenían un precio que iba entre los 2 a los 3,70 pesos m/n.

En 1914, la marca de gramófonos más publicitada era la Victor, con sus famosas Victrolas. Los precios tenían un rango que iba entre 20 pesos, la junior, hasta los 550 $m/n incluido en un coqueto mueble. El gramófono Odeón, con doble cuerda y diafragma "potentísimo", tenía un precio que oscilaba en los 87 pesos m/n. Los discos dobles de 27 cm podían adquirirse por 2 pesos hasta los 4,70 $m/n; los de 30 cm llegaban a los 6 pesos. Los precios más altos respondían a los discos importados, como los ejecutados por la Banda de la Regia Marina Italiana, cuyo valor era de 4,50 $ m/n, o los grabados por Enrico Caruso con un valor de 6 pesos m/n. El nuevo repertorio Nacional, de la firma Odeón en el que figuraban la orquesta típica criolla de Eduardo Arolas, la típica criolla de Roberto Firpo, o la Orquesta del Palace Theatre, exponía sus discos a 2 pesos m/n. Para asegurar su autenticidad figuraban en el centro de la placa discográfica la firma de los ejecutantes. Esto era manifestado por la publicidad de aquellas piezas: "los

[26] *Caras y Caretas*, 10 de abril de 1909, Año XII, Nro. 549.

discos Odeón impresionados por mí, tanto solos de *bandonión* (así en el original) como acompañados por orquesta típica criolla, son los que me han dejado más satisfecho. Como firmé la matriz original, mi firma resulta grabada en cada disco; y eso le da garantía de que es auténtico", señalaba Eduardo Arolas[27].

Durante 1914, todavía se ofrecían los cilindros de la firma Edison, una publicidad anunciaba que había entrado una nueva serie de 200.000 cilindros moldeados en oro e indestructibles, con una duración de dos y cuatro minutos, al fabuloso precio de veinte centavos cada uno. Se debía entregar a cambio un cilindro usado. La publicidad señalaba que "Ahora hasta la gente pobre puede renovar continuamente su repertorio con el gasto de algunos centavos y sin necesidad de amontonar las piezas en su casa"[28]. Es difícil imaginar que la "gente pobre" a la que se hace mención pudiera adquirir fonógrafos, que para ese entonces eran una tecnología obsoleta comparada con los modernos gramófonos. Si tomamos como ejemplo el salario promedio de un obrero de baja calificación de la empresa Bagley[29], el valor de un fonógrafo en 1907 representaba hasta un 32% de su salario. Un gramófono de la más baja calidad era el equivalente al 50% del salario, y este mismo equivalía a 25 discos doble faz[30]. En 1907, el valor de un aparato para escuchar discos de pasta podía valuarse en un rango de 30 a 70 pesos m/n, entre los más publicitados. Éste era un precio equiparable a un elegante vestido de la casa Gath y Chávez, o a un tapado de la misma firma. Un traje de casimir de la firma "El Palacio de Cristal" tenía un valor de 21 pesos, el de más bajo costo del catálogo, y en conjunto con un sobretodo sumaban una cifra que oscilaba en la mitad del valor de un gramófono de bocina giratoria de la marca Columbia, que podía comprarse por 115 pesos m/n. En ese mismo año, el costo de un calefactor a kerosene con mecha circular y de poco más de un metro de alto oscilaba en los 38 pesos m/n.

Según el censo de la Ciudad de Buenos Aires de 1909, la paga más baja de un asalariado industrial oscilaba entre los 12 a los 30 pesos, la siguiente categoría de los con menores sueldos llegaban hasta los 60 pesos. Ambas representaban el 71% de los salarios más bajos, concentrándose el 42% en el primer segmento. Con estos niveles salariales un gramófono podía considerarse un bien de lujo, e incluso los antiguos fonógrafos eran difíciles de

[27] *Caras y Caretas*, 14 de marzo de 1914. Año XVII, Nro. 806.
[28] *Caras y Caretas*, 16 de mayo de 1914. Año XVII, Nro. 815.
[29] Lo cual no puede considerarse un trabajador pobre, o de los peor pagados.
[30] Cf. Apéndice "Fonógrafos, gramófonos y discos". Fuentes: Cortés Conde, Roberto: *El progreso argentino*, Buenos Aires, Sudamericana. 1979.

acceder[31]. El 60% de los salarios más altos de la industria en Buenos Aires se encontraba en un rango entre los 101 a 200 pesos m/n. Es probable que este segmento de los trabajadores pudiera tener condiciones más favorables para adquirir un gramófono de características generales en 10 cuotas[32]. Las proporciones con otros bienes de uso se mantuvieron en forma equivalente hacia 1914, donde un salario industrial básico representaba unos 67 pesos m/n, mientras que los valores de los gramófonos se mantenían: un aparato reproductor de características medias oscilaba entre los 80 a los 105 pesos, en la firma más cara del mercado: la casa Victor. Algunos de los bienes comparables bajaron su precio, como fue el caso de los trajes básicos que podían adquirirse por 19 pesos m/n y las camisas con puño más baratas, a un valor de 2,75 $m/n[33]. Es decir que si un disco de gramófono tenía un precio aproximado entre 2 a 4 pesos, era comparable a una camisa de calidad básica.

El cambio en los circuitos de entretenimiento ocurrió una década antes de que el tango quedara plasmado en el cine por Rodolfo Valentino, y el impacto de esta transformación se expresó en los escenarios extranjeros, en los años previos a la Gran Guerra[34]. Una vez que el conflicto internacional terminó, los gramófonos volvieron a importarse hacia la Argentina, aunque las cifras crecieron muy lentamente. En 1925, Casa América promocionaba sus *concertolas*, que oscilaban en un precio entre los 36 pesos m/n hasta los 115 $ m/n. Los modelos ofrecían diferentes comodidades. En el caso de la Concertola de 115 pesos venían dentro de una caja de roble, con motor suizo, dos cuerdas reforzadas, membrana *América Maestoso*, brazo acústico para tocar discos con púa y sin púa. Todos los modelos incluían un set de 200 púas y un embalaje gratuito[35]. Las *concertolas* incluían un parlante en su interior, aunque todavía se seguían vendiendo fonógrafos y gramófonos con bocina externa. Todos estos modelos funcionaban con una manivela. El valor de esta *Concertola* era equiparable a un salario de

[31] Aun con estos niveles de salarios, debe señalarse que la movilidad social ascendente era habitual. Un trabajador de los con menores sueldos podía mejorar su situación salarial en un corto plazo.
[32] Censo de la Ciudad de Buenos Aires, 1909. Tomo II. Buenos Aires, 1910.
[33] Cf. Apéndice "Fonógrafos, gramófonos y discos".
[34] Señalemos, por ejemplo, que la Ciudad de Buenos Aires tenía hacia 1909 26 teatros, y un circuito de cinematógrafos que había realizado durante ese año un total de 11.684 funciones, con 2.430.870 entradas vendidas. En el caso de los teatros la proporción es significativamente menor: 5.993.350 espectadores sobre un total de 7327 funciones. Cf. *Censo General de la Ciudad de Buenos Aires*. 1910.
[35] Cf. *Caras y Caretas*, 14 de marzo de 1925. Año XXVIII, Nro. 1280. En otros casos, las mismas *concertolas* podían adquirirse por 60 pesos más, llegando a 175 pesos.

servicios privados, que oscilaba en 120,41 $ m/n[36]. Ese año aparecieron las nuevas *victrolas* eléctricas que eran verdaderos objetos de lujo. La ventaja que este aparato ofrecía era fundamental: se podía oír cuantas piezas de música se deseara con sólo cambiar de disco, así lo reseñaba la publicidad: "Conectando el toma corriente, la electricidad se encarga de hacer funcionar el aparato con toda regularidad". Las nuevas *victrolas* venían dentro de muebles de caoba o nogal. Su valor era de 1200 o 1300 pesos m/n[37]. La novedad de los parlantes incorporados, que ya se había comenzado a difundir casi una década antes, sumada a la fuente de electricidad hacía de este aparato un objeto perfecto. Su valor representaba el 42% del vehículo GRAY, promocionado como el primero y único coche estrictamente de serie, que había batido el récord de todos los tiempos en el raid, Buenos Aires - Valparaíso - Buenos Aires, cuyo precio era de 3150 pesos m/n; aunque si se optaba por la oferta de la marca Ford, con un modelo doble faetón, se podía pagar el valor de 1435 pesos m/n. Esta lujosa victrola eléctrica representaba más del doble del valor del amoblamiento de un comedor de cedro, caoba o roble, con marquetería de París, compuesto por un aparador, trinchante, mesa para 8 cubiertos, y seis sillas tapizadas de cuero de primera, que era ofrecido por 595 $ m/n, en la mueblería San Martín[38]. Comparada con los instrumentos musicales, la Victrola eléctrica se alejaba de esos valores. Una guitarra podía adquirirse por un promedio de 30 a 40 pesos m/n, un acordeón de 8 bajos y 19 voces por 21 pesos, aunque los acordeones podían llegar a más de 330 pesos; un violín por 33 pesos y su valor subir hasta los 2500 pesos m/n y un piano lujoso podía llegar a costar más de 1500 pesos m/n. Todos estos instrumentos musicales, según el catálogo de Casa América.

Entre 1914 a 1927 entraron al país una cantidad de 300.181 gramófonos, la cantidad de discos, comparada con el período anterior fue mucho menor, alcanzó la cifra de 5.208.180. Es decir, que descendió a la mitad de los discos importados. Creemos que esto se debe a que se había difundido la industria de producción local. Los artistas podían grabar en esos estudios, y las firmas imprimían y comercializaban los discos. De hecho, desde 1919 funcionaba en Buenos Aires la fábrica de discos de Max Glucksman[39].

Hacia 1930, los gramófonos seguían fabricándose a manivela, y también eléctricos; aún circulaban fonógrafos, pero todos éstos competían con el nuevo instrumento del entretenimiento que comenzaba a expandirse

[36] *Caras y Caretas,* 7 de marzo de 1925. Año XXVIII, Nro. 1279.
[37] *Caras y Caretas,* 14 de marzo de 1925. *Op. cit.*
[38] *Caras y Caretas,* 14 de marzo de 1925. Año XXVIII, Nro. 1280.
[39] Cf. Apéndice "Fonógrafos, gramófonos y discos".

raudamente: la radio. Aun cuando el costo de un gramófono a cuerda con parlante incorporado podía compararse con el de una moderna mesa de caoba, ambos a 115 pesos; representaba casi la mitad del valor de un aparato de radio moderno, que podía comprarse por 295 pesos m/n, llegando a precios muy superiores como los 520 pesos m/n[40]. En esos años, los modernos aparatos de radiofonía se ofrecían en cuotas. El "Radio Receptor Concierto a válvulas" podía adquirirse en 10 cuotas de 12 pesos m/n, el "Radio Receptor Extra Campeón" en 10 cuotas de 18 $ m/n; o el Radio Receptor Polydyne, eléctrico y con válvulas, en 15 cuotas de 20 pesos mensuales. La radio ofrecería usos insospechados, no sólo se podía escuchar música mecánica y números en vivo, sino voces, relatos, noticias, novelas.

Antes de Valentino

The tango dance by native grace,
with virtuous heart and smiling face
and heel and toe and dipping glide,
with youth and beauty by your side,
entrances leisure hours of life,
when in the ballroom care and strife
take wings from that fantastic scene,
with love and laughter in between,
where every moment is surprise
through silken arms and flashing eyes
that radiate with glorious glee
and revel in sweet liberty!
John Joyce[41].

Varios años antes de que el baile del tango fijara su imagen en el cine con la famosa escena de Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, los cronistas europeos dieron cuenta del impacto que este baile novedoso había tenido en los años previos a la Primera Guerra Mundial. Desde los festejos del Centenario de Mayo hasta varios años después, el tango comenzó a mostrarse en los escenarios de Europa y cosechó adhesiones y críticas.

[40] *Caras y Caretas*, 5 de abril de 1930. Año XXXIII, Nro. 1664
[41] "El tango bailado con gracia nativa,
con el virtuoso corazón y el rostro sonriente
y el talón y el dedo del pie y el desliz
con la juventud y la belleza a su lado,
entrando en las horas de ocio de la vida,
cuando en el salón de baile, el cuidado y el conflicto
toman alas en la fantástica escena que,

En 1911 un estudioso francés publicaba las impresiones de su itinerario por la Argentina. En su largo viaje por aquel país del Centenario de Mayo, en 1910, Jules Huret se sorprendió por la inmensidad del territorio, la riqueza de las tierras, el cosmopolitismo de Buenos Aires y los ambientes provincianos. En su visita a Salta, luego de un almuerzo con el gobernador, el viajero asistió a una celebración musicalizada por la banda provincial. En aquella tarde calurosa, la orquesta ejecutaba *tangos*, habaneras, chilenas y *pericos*.

Cosas extrañas le ocurren a un viajero cuando se trata de conocer otra geografía, como él mismo señalaba: "se experimentan de improviso impresiones de una gran vivacidad". Tuvo esa impresión al escuchar un tango ejecutado por esa orquesta de provincia. La descripción de la sensualidad del baile era expresada como una danza soporífera y sensual, con un ritmo "lánguido y lascivo, con sus paradas bruscas, sus reticencias furtivas, insinuantes, sus caricias adormecedoras". Caía la tarde, y en medio de la sala donde se congregaron los más variados personajes de la sociedad salteña, una pareja de españoles comenzó a bailar un tango. Jules Huret recordaba románticamente cómo el cielo de la noche estaba radiante de luz, brillaban las palmeras y los naranjos llenaban con su aroma aquel espacio. La pareja española, abrazada, apenas se movía y, según el cronista, apenas si cambiaban de lugar, ya que "un buen bailador de tango debe emplear una media hora en dar la vuelta a una sala de diez metros de longitud"[42].

La impresión del viajero de ese clima de sopor y ensueño que, a primera vista, podía parecer monótono, recuperaba los gestos y señales destacados en la *performance* llevada a cabo por esta curiosa pareja; la mirada del bailarín "encendida con una llama de fatuidad" que, con gesto vencedor se posaba sobre su compañera de baile; mientras que ella, obediente y con la vista baja, "parecía dormida o pasmada". Sonaba un tango, y la poesía retumbaba en los oídos de Huret: "No despierten a este niño que llevo a dormir"[43].

con amor y risas de por medio,
donde cada momento es una sorpresa
a través de los brazos sedosos y los ojos parpadeantes
que irradian alegría con glorioso encanto
y expresan el placer de la dulce libertad".
The Washington Post, 29 de marzo de 1914.

[42] Puede suponerse que lo que Huret presenció fue una variación del tango andaluz.

[43] Huret, Jules, *En Argentine. De Buenos Aires au Gran Chaco*, París, Biblioteque Charpentier, 1911, pág. 273.

En medio del clima duro y seco de Salta, en una improvisada escena plena de romanticismo, aquel recuerdo se fijó en su memoria. Aseguraba haber deseado escuchar esa música toda la noche, y le causaba alegría "la languidez voluptuosa de la pareja que veía bailar". En aquella Argentina de 1910, lejos de fijar una identidad nacional, lo que el recuerdo dejaba ante sus ojos era la revelación "del alma española, pueril, ardiente y sensual". Una geografía desconocida convocaba, en presencia del cronista, a un espíritu europeo expresado en esa pareja de danzantes con aquella lenta música de fondo.

A la vuelta del siglo, el tango había llegado a los salones de baile de París, y el relato de Huret se inscribe en esta resonancia con su potencial lector francés[44]. Es curioso que en su crónica, la geografía de Buenos Aires no apareciera emparentada con el tango; y éste se expresara en un paisaje provincial. Al referirse a la capital metropolitana fijó sus impresiones en el enorme esfuerzo del gobierno de Figueroa Alcorta por hacer que la ciudad se pareciese a las más importantes capitales europeas. La aparición del tango como moda en Europa obedecía, quizás, a aquello que Georg Simmel había sugerido en aquellos años; la predilección a importar formas y maneras del extranjero, donde el origen "exótico" "parece favorecer la concentración del círculo que la adopta"[45]. Al llegar desde "afuera" –advertía–, engendraba una forma específica de socialización en donde los individuos reforzaban su identidad en relación con el punto exterior al cual deseaban imitar, copiar o adquirir. Igualación y diferenciación, imitación y distinción se articulaban en la adopción de este novedoso producto cultural, extraño, llevado a los círculos de las sociedades europeas.

Ese mismo año, *The New York Times*, en una nota destinada a las mujeres, se refería al tango describiéndolo como una danza extravagante que era moda en América aunque, originalmente, había llegado a París. A juicio del periódico, este estilo de baile podía producir muchos comentarios, más de los que los diarios se ocuparon de hacer hasta ese momento, había arribado desde la Argentina meridional "donde es bailado por la gente del país en las tabernas y bailables populares"[46]. Mademoiselle Mistinguett, famosa exponente de la danza "apache", era una de las más excéntricas bailarinas en París, quien había traído a Europa el tango, en una exhibición realizada

[44] El libro de Jules Huret *De Buenos Aires al Gran Chaco* fue publicado en 1911 en París y en Buenos Aires al mismo tiempo. *En Argentine. De Buenos Aires au Gran Chaco*, París, Bibliothèque Charpentier, 1911.

[45] Simmel, Georg: *Filosofía de la coquetería. Filosofía de la moda. Lo masculino y lo femenino y otros ensayos*. Madrid, Revista de Occidente, 1924.

[46] *The New York Times*, 22 de marzo de 1911.

ese año. Aunque similar al estilo *cakewalk*[47] el tango parecía más sugestivo, ya que los bailarines dibujaban con sus brazos movimientos más ondulatorios y realizaban con sus piernas complicadas piruetas. La nota, firmada por Alice Story, enseñaba los diversos pasos y posiciones del baile, desde el punto de partida hasta la última figura, que concluía "con un movimiento que balancea agraciado, el caballero que resbala el pie derecho hacia la derecha, y trae la izquierda hacia ella, deslizando el pie izquierdo al revés e inclinando el cuerpo al revés"[48], mientras la mujer estaba por delante del hombre.

En 1912, la revista *Caras y Caretas* dio cuenta del impacto que la música porteña generó en París: "ya no es sólo cereales y ganado en pie o congelado, lo que exporta nuestro país a Europa, también nos damos el lujo de exportar costumbres", se refería a algunos productos culturales más típicos como "el baile orillero, que ha tenido los honores de ponerse de moda en los salones europeos"[49]. Este ritmo al llegar a París provocó verdadera conmoción en el ambiente veraniego de Deauville y Trouville, hasta el punto en que el caricaturista Sem[50] atribuía el estilo de vida dispendioso y divertido al auge del tango. En el verano de 1913 sus ilustraciones contenían una serie de *sketches* que representaban una media docena de hombres prominentes bailando el tango en *Tangoville*, es decir Deauville-Trouville. Estas caricaturas eran el reflejo del dominio que el tango tenía en aquel solar veraniego, donde "hombres bien conocidos, que nunca antes mostraron ninguna predilección por el baile, habían caído bajo la influencia de este estilo de vida y se obsesionaron por la fiebre del tango"[51]. Muchos parisinos criticaban esta fiebre tanguera, que hacía que Deauville fuera una ciudad demasiado cara y excéntrica[52]. De todos modos, el famoso nombre de *Tangoville* marcaba el modo en que el entorno parisino extendió la manía del tango a lo largo de Europa. Como lo señalaban las crónicas de la época, esta danza se había vuelto una verdadera locura, en París existían *tango teas* y cenas de tango que eran publicitadas en toda la ciudad[53]. "La

[47] Danza popular de los esclavos negros, parodia de las danzas de sus amos blancos. Según se cuenta los blancos organizaban, para divertirse, competencias de baile para los negros, el mejor bailarín era premiado con una porción de torta.
[48] *The New York Times*, 23 abril de 1911.
[49] *Caras y Caretas*, 20 de julio de 1912: *"El éxito del tango"*.
[50] Sem: seudónimo de Georges Goursat, famoso caricaturista francés, quien publicó la serie *Tangoville* en el semanario *Le Rire* de París. Simone Collier en su libro *Gardel* hace una referencia a esta anécdota.
[51] *The New York Times*, 17 de agosto de 1913.
[52] Por lo demás, repleta de norteamericanos según refería la nota del *New York Times*.
[53] Para una descripción detallada sobre el impacto en París cf. Beatrice Humbert: "El tango en París de 1907 a 1920", en Pelinski, Ramón: *El tango nómade, op. cit.*

más modesta casa de té ha sucumbido a la manía y tiene sus propias orquestas y bailarines, cuando no un programa musical donde pueden encontrarse más de un número de tango", señalaban los diarios. La vida social fue impregnada por esta música, al punto en que el arzobispo de Verdun prohibió la publicidad sobre el tango en *La Semana Religiosa*:

> "El tango ejecutado en acuerdo con reglas especiales, es una danza profundamente peligrosa para nuestra moral (....) desearía, con motivo de la temporada de invierno, llamar la atención sobre esta danza para que los cristianos prohíban su introducción en los salones y combatan con toda su energía uno de los más poderosos disolventes de la moral francesa"[54].

Aun cuando esta opinión se extendía entre el arzobispado y parte de los fieles, otra era la posición que adoptaban los miembros de la alta sociedad. La princesa Lucien Murat reconocía que le gustaba el tango y, más allá de que fuera considerada una danza inmodesta, señalaba "que no hay ninguna danza casta... cuando bailo el tango siento una especie de distensión". En París, las opiniones favorables al tango señalaban que una hora de tango era el mejor ejercicio físico que podía hacerse. Madame Pillon, masajista diplomada, ofrecía una serie de masajes que incluían los "novísimos procedimientos del tango", además de las últimas novedades llegadas de la Pampa: nuevas músicas, "Piantá que me hacés cosquillas debajo de los pies" o "Urgame debajo del brazo para que me ría" (sic) entre muchos otros tangos argentinos, magnífica orquesta e iluminación *a giorno*"[55]. Otro miembro de la alta sociedad francesa, André de Fouquières, sostenía que no debía reprobarse el tango, en la medida en que se bailara en los salones de fiesta donde podía desempeñarse con decencia y distinción, aun cuando prefiriera otro tipo de ritmos como el *Boston*[56]. La duquesa de Rohan decía que "el tango no tenía nada de indecente. No entiendo por qué la gente se siente shockeada. Por supuesto que puede ser bailado –como cualquier otra danza– de una manera inmoral por gente maleducada"[57].

A Italia también había llegado esta moda. En una aristocrática fiesta celebrada en el Lido de Venecia organizada por el duque de Abruzzi, se estrenó el tango. El evento contó con varios concursos de nuevos ritmos, donde participaron la duquesa de Aosta, la princesa Leticia Bonaparte, la

[54] *The New York Times*, 4 de enero de 1914
[55] *Caras y Caretas*, 10 de enero de 1914.
[56] André de Fouquiéres publicaría en aquella época el libro: *Les Danses Nouevelle Le tango*, París, 1913.
[57] *Caras y Caretas*, 10 de enero de 1914.

princesa de San Faustino y la marquesa Dora di Rudini. El propio duque obtuvo, junto con su pareja Miss Genia Leuie, el primer premio de una competencia de tango realizada aquella noche. Las noticias de tan pomposo evento fueron conocidas a lo largo de Europa suscitando diferentes reacciones. A los pocos días, el duque de Abruzzi fue acusado de "corromper a la sociedad italiana" por la introducción del tango en aquel medio social. Miembros de familias italianas enviaron cartas a los reyes de Italia implorándoles que repudiaran aquella danza argentina. "Estas súplicas son muy intensas, debido a los informes que acreditan que rey y reina tienen la intención de probar el tango ellos mismos"[58]. El hecho terminó unos meses después, cuando el cardenal Arístides Carvalli, patriarca de Venecia, denunció en enero de 1914 que la Iglesia Católica repudiaba el tango y las demás danzas modernas. Carvalli no sólo condenó al tango sino que dio precisas instrucciones a los curas para que negaran la absolución de los pecados a aquellos fieles que confesaran haber bailado esa danza indulgente. A pesar de estas condenas morales, el tango persistió en los más estrafalarios eventos sociales. Los diarios denunciaron en 1914 la reacción de la mayor parte de la alta burguesía de Venecia ante el estupor que causó en las playas la práctica del tango llevada a cabo por turistas cuya única vestimenta eran sus batas de baño que cubrían sus cuerpos. Si bien el público se mostró muy entusiasta, la expresión fue rápidamente censurada por las elites conservadoras[59].

En aquellos años, el tango bailado no sólo causó cierta conmoción en los salones franceses o italianos sino también en los londinenses. En mayo de 1913, *The Times* reproducía una carta de lector firmada por Edward Scott que refería al origen del tango:

> Es un baile que se ha desarrollado a partir de la imagen de una repudiable chica, a la que el fandango ha modificado su vida. De esta danza dice Carlo Blasis, en su *Code of Terpsichore*: Cada gesto es ofensivo para la modestia, y cualquier inocencia corrompida puede ser representada[60].

Hacia 1913 una ola de nuevos estilos de baile llegaron a los centros europeos más importantes, los diarios debatían escandalizados sobre esta novedad. En el debate se entrelazaban la condena moral con los orígenes

[58] *New York Times*, 4 de octubre de 1914.
[59] Para una descripción detallada sobre el impacto del tango en Italia, cf. Enrique Cámara de Landa: "Escándalos y condenas: el tango llega a Italia" en Pelinski, Ramón: *El tango nómade*, *op. cit.*
[60] *The Times*, 23 de mayo de 1913.

bastardos y subalternos de estos géneros. En el caso del tango, socialmente ubicado en los bajos fondos, se asociaba su sensualidad con la corrupción de la inocencia femenina. En Inglaterra, estos nuevos estilos eran ejecutados con paso cuidadoso en los salones de baile caracterizados por el cosmopolitismo de la ciudad moderna, pero estos experimentos presentaban serias dificultades de entendimiento. Llegados de los Estados Unidos (del audaz entorno bostoniano) la exótica Turquía, o la más lejana Buenos Aires, los diarios se hacían eco de las impresiones que estas nuevas danzas producían en los medios sociales londinenses. En un entorno en donde el vals era la más común de las formas de danza, el intento de ejecución del tango provocó en algunos círculos británicos reacciones poco favorables. Desde los críticos al movimiento sensual que la danza transmitía, hasta los que rescataban el denodado esfuerzo de los locales al intentar con muy poco éxito dibujar los pasos de ese baile en los salones creando ante el público escenas ridículas, se relataba el impacto que esta novedad musical producía.

La mirada "de afuera" sobre estas formas de danza reconocía al tango como un elemento extraño que trasladado al contexto local generaba un efecto forzado, una mala imitación de elementos culturales ajenos. El observador del *Times* de Londres expresaba con cierto desagrado lo que sucedía ante sus ojos; el intento de bailar aquella danza de negros –*negroes*– primitiva y ajena, se presentaba como un espectáculo poco vivificante. A esta observación le cabía una pregunta, ¿por qué algunos círculos sociales de Londres abandonaban las prolijas formas victorianas de la sociabilidad, en el intento de dejar atrás los valses europeos, para adentrarse en ese nuevo ritmo? Era claro que el tango no pertenecía ni "a una escala social alta ni siquiera en la escala de virtud"[61], más bien remitía a posibles sectores sociales bajos con escasos valores morales expresados en el roce sinuoso de los cuerpos al bailar. Colocada en aquella geografía, la moda del tango exorcizaba su origen popular y modesto al ser adoptado por los sectores de la alta burguesía.

Mientras el tango se mostraba en algunos salones como un estilo de baile de vanguardia[62], los promotores de estos eventos públicos aseguraban tener el "verdadero tango" pero, a juzgar por los resultados, parece no haber sido esto muy cierto. Lo que allí se bailaba (tanto en espacios públicos como privados) era, para algunos, una danza "inmodesta e indecente".

[61] *The Times*, 13 de marzo de 1913.
[62] Fue muy difundido el impacto que la "manía" del tango había logrado en Londres y París. A este respecto c/f Rossi, Vicente: *Cosas de negros*, Buenos Aires, Taurus, 2001. Gassio, Guillermo: *Jean Richepin y el tango argentino en París en 1913*, Buenos Aires, Corregidor, 1999. Pujol, Sergio: *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

El problema de este nuevo ritmo no residía en su exagerada sensualidad o en su ritmo caliente, que remitía a un primitivismo básico de los incivilizados ("un ritmo de salvajes", refería *The Times*) ya que en la medida en que fuera ejecutado por los verdaderos habitantes de esas extrañas sociedades quedaba correctamente incluido en las expresiones populares de países lejanos. El verdadero dilema se encontraba en que eran ingleses quienes intentaban bailar el tango, imitando a aquel "otro" degradado y exótico, poniendo en riesgo sus valores y olvidando su tradición y sus costumbres. El relato de época nos señala que *los sentidos* pasos de los tangos no parecían ser aptos para los británicos que, acostumbrados a otro estilo musical, se movían con cierta dificultad sin llevar el compás de la música. Los que intentaban dar sus primeros pasos carecían

> de *swing*, ritmo, fluidez. Los bailarines raramente están en tiempo con la música; nunca aparecen como los buenos bailarines de vals lo hacen, que tienen tan íntimo el ritmo en la sangre, donde la música, y no su voluntad, está moviendo sus cuerpos. Los bailarines de tango están pensando en sus piernas y pies; y pensar en las piernas y los pies es como realizar ejercicios físicos, pero no bailar[63].

La pretensión de estar "a la moda francesa" producía cierta indignación en el tradicional periódico británico. En el año 1913 esa mezcla de vanguardismo desclasado, coquetería y liberalismo en las costumbres se expandía al ritmo del dos por cuatro. En tanto que una moda de los círculos *high life*, este elemento exótico favorecía la cohesión grupal[64]. A esta expansión se debió que una dama británica escribiera, en ese mismo año, un folleto bajo el título: *The Tango and How to Dance It*[65], en donde explicaba cómo llevar adelante los pasos de baile sin perderse en el intento. Lejos de lucirse como verdaderos bailarines, como solían hacerlo en los valses y ritmos autóctonos, los recién iniciados parecían "momias", esforzándose en seguir con sus pies un ritmo que les era absolutamente rebelde, dando lugar a un absurdo.

[63] *The Times*, Londres, 15 de diciembre de 1913.
[64] En el sentido que Georg Simmel le daba a las modas: "La esencia de las modas consiste en que siempre es sólo una parte del grupo quien la ejerce, mientras que el conjunto se limita a estar en camino hacia ella". La moda les ofrece un mimetismo general; y "por otra la distinción, la posibilidad de destacar a través del ornato individual de su propia personalidad" Cf. Simmel, Georg: *Filosofía de la coquetería. Filosofía de la moda. Lo masculino y lo femenino y otros ensayos*. Madrid, Revista de Occidente, 1924.
[65] Londres, publicado originalmente en 1913.

> "Con las cabezas y los hombros arqueados al inclinarse, mantienen sus ansiosos ojos fijos en los dedos de los laboriosos pies. Están contando pasos y figuras. Lejos de ser indecente o inmodesto, el tango del salón de baile es desganado, ridículo y embotado"[66].

Si a juicio de las críticas eran tan malos bailarines, ¿por qué se empeñaban algunas de las damas más reconocidas del círculo londinense en intentar bailarlo? Desde una visión más general, los nuevos estilos de danza que se desarrollaron en esos años eran parte de las vivencias de la *belle époque*. En ese contexto, estilos novedosos eran publicitados y sugeridos como una nueva experiencia de placer que, tratándose de una sociedad liberal, no podía ser reprimida. La búsqueda del placer y la experimentación de nuevas formas que seducían a estos sectores que durante años habían representado el "deber ser" de un conservadurismo social, encontraban que el placer existía para ser vivido como una experiencia natural. Claro que la práctica de este estilo de baile no parecía estar cerca de ese ideal:

> "Importamos nuestra naturaleza. Damos vuelta para ella al negro, al sudamericano, al griego antiguo, al neoyorquino nuevo y moderno. (...) nos redondean con fatiga nuestros salones de baile en la imitación del lumpen, en modos de expresión que no son, y nunca pueden ser, los nuestros. Si nos gustan o no, somos ingleses. ... no somos unas ardientes rubias del sur o negros orgiásticos, o neoyorquinos volátiles o griegos paganos"[67].

Rubias del sur, neoyorquinos liberales, negros orgiásticos y griegos paganos eran algunas de las categorías que empleaba el articulista para censurar el intento de bailar los nuevos ritmos que la moda imponía. Las gentes del país bailando forzada y mecánicamente, lejos de dar una imagen romántica y apasionada, era un espectáculo indigno y grotesco sólo asimilable a la imitación de los payasos. Para abandonar esa actitud ridícula se prescribía retornar a las viejas épocas y desterrar la imitación de estos ritmos inadecuados. Desde una mirada etnocéntrica, se reconocía el hecho de que en su propia tierra, en la Argentina y bailado por verdaderos argentinos, el tango tendría su significado, pero éste no podía ser transferido a un salón de baile en Londres, "el tango de salón hace alusión al atrevimiento, lo que no implica inmediatamente que sus volteretas tengan algún significado"[68]. De origen popular y prostibulario, este baile era inaceptable

[66] *The Times*, Londres, 21 de diciembre de 1913.
[67] *The Times*, Londres, 15 de diciembre de 1913.
[68] *The Times*, Londres, 15 de diciembre de 1913.

para el tradicionalismo británico, y volver a las fuentes se imponía dejando detrás las modas, las imitaciones y las pretensiones vanguardistas.

La búsqueda de un origen

Jamás se me ha ocurrido averiguar
cómo vino o cómo nació en nuestro suelo
el tan actualizado y bendito tango.
Caras y Caretas, *13 de diciembre de 1913.*

Caras y Caretas, una de las publicaciones argentinas más populares de comienzos del siglo XX, se preguntaba si el tango era criollo. "Criollo de la campaña no, para mí debe ser importado" –respondía.

Recibido en Europa con aplausos y censuras, el origen del tango generó una revuelta que comenzó pocos meses antes de que Jean Richepin ensayara el argumento sobre el origen chino con influencias gitanas o la idea de baile peninsular español con influencias africanas. En *Caras y Caretas*, se recreaba esta tensión acerca del origen del tango en un diálogo con *Santos Pagolargo,* personaje creado por el articulista de la revista, que intentaría dar con el origen criollo de esta danza. Don Santos negaba cualquier presencia criolla, diciendo: "ese meneo de compraditos melenudos, de hombro tieso así como mi hijo, jamás… en la campaña no le he visto… puede ser que en los pueblos, pero le aseguro que en esquila, velorios, casamientos, nunca he visto bailar eso"[69]. El origen del tango no estaba en *la pampa* sino que más bien se encontraba en las orillas del Río de la Plata. Pero, aunque no había surgido criollo, tenía "carta de ciudadanía porteña".

Para este mismo año, respondiendo a la polémica generada en relación con los nuevos modelos de danza, Arthur Barrington aclaraba una versión del origen del tango al editor del *Times*.

> "cuando Ud. dice que el Tango debería ser bailado por 'verdaderos argentinos', quizá es porque generalmente no se sabe que el Tango es realmente español, no es una danza argentina, aunque indudablemente fue importado a la Argentina hace muchos años"[70].

Para el Sr. Barrington el recuerdo del tango se remontaba a fines de siglo en Sevilla, aunque el modo de bailar era en dos parejas cruzadas, el ritmo y la música eran idénticos al tango argentino, aseguraba. Como las

[69] *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1913.
[70] *The Times*, Londres, 17 de diciembre de 1913.

malagueñas, las jotas, los fandangos, etc., el tango era parte del legado hispano. Esta opinión coincidía con lo que la revista *Le Tour du Monde* publicó en 1866, en una crónica del viaje a Sevilla que juntos hicieron Charles Davillier y Gustave Doré. En *Voyage a Espagne*, el articulista recordaba haber visto en 1862 bailar el "tango americano", emplazado en el cuerpo de una joven gitana, morena, con los cabellos crespos y los ojos de azabache –*yeux de jais*–. "El tango, describía Davillier, es una danza de negros, con un aire bien cortado y fuertemente acentuado"[71]. En su fatigosa descripción de las múltiples danzas que descubrió a lo largo de su viaje por Sevilla, coincidía en que todas tenían el mismo origen hispano. La descripción, expuesta a mediados del siglo XIX, coincidía con la opinión de Barrington, pero tenía poco en común con lo que los escenarios centroeuropeos mostraban como el "real tango"[72].

Sucede que aquello que es incomprensible a la propia percepción, lo que no puede ser dotado de un significado familiar, impulsa a preguntarse por el origen. En este sentido, aquel año 1913 convirtió a los lectores de los diarios y a los publicistas en seudoetnógrafos del tango, en su intento por fijar un origen preciso (en tiempo y geografía) y explicarlo por esas culturas. Al tratar de esclarecer el nuevo fanatismo generado por el baile, los ojos de los especialistas miraban hacia fuera con el objeto de precisar una experiencia común y compatible.

En la búsqueda de un origen, Mr. Charles D'Albert presentaba al tango argentino como una variante de la danza española. En la versión de D'Albert, el tango había sido practicado primero por los campesinos de Cuba y de otros estados de América Latina. Posteriormente, había migrado a París, donde se albergó en los barrios bohemios. Desde esas barriadas parisinas fue "reinventado" para ser ejecutado en los salones europeos en 1913. El estilo de baile, observaba este conocedor, se basaba en el tango sudamericano pero fue reconstruido de acuerdo con los usos sociales y políticamente correctos de las sociedades europeas. A pesar de la falta de claridad para encontrar un origen, la interpretación sobre el éxito del tango no carecía de significación.

Las afirmaciones acerca del origen iban a la par de la justificación e historización de la presencia del tango en Europa. En este sentido, los argumentos que Jean Richepin presentó en la Academia de Letras francesa, suponían una historia del tango que remontaba sus orígenes, en realidad como analogía, a la Grecia antigua. Los diarios europeos coincidían con la

[71] *Le tour du monde*, París, Lib. Hachette, 1866.
[72] Evidentemente, la descripción de estos viajeros refería al tango andaluz, y era renombrado como "americano".

interpretación de Richepin, pero se esforzaban en dar a conocer otras interpretaciones "más científicas", y encontraban los orígenes del tango en un antiguo y desagradable baile sudamericano, cuyo nombre era "Chica", bailado por la población negra de América.

La necesidad de encontrar un origen preciso sugería una preocupación por el gusto de este estilo de baile en las sociedades europeas. Un cronista del diario *The Times* se preguntaba en 1913, "¿a qué sentimientos de nuestro tiempo responde el tango?". La validez de esta pregunta no hacía más que remitir a un intento de racionalización de las costumbres y a una interpretación de las pasiones. Hacia principios de siglo XX se generaron nuevas formas de mostrarse en público, nuevas expresiones sociales de exhibición. El tango se volvió popular porque el baile, en términos generales, lo había hecho. Los nuevos ritmos, la expansión de los bailes de salón, los festejos y bailes populares se extendieron. En la década de 1910 se vivía un renovado interés por el baile: la danza se trasladó de la escena teatral al ámbito público. El tango que era bailado en Europa se experimentaba como una mudanza del teatro, donde había realizado las primeras incursiones, a los salones. El nuevo baile tenía la peculiaridad de ser más complejo en sus figuras pero esto mismo lo hacía visualmente más interesante, con mayores y mejores adornos que las antiguas danzas de salón. En este esfuerzo residía su secreto: los bailarines tenían la explícita intención de lucirse, y lo hacían con gran pompa y boato en sus complicadas figuras. Lo cual no sólo interesaba a los bailarines sino también a los observadores que quedaban entre atónitos y divertidos ante las difíciles piruetas que se ensayaban en las principales pistas de baile europeas.

Desde su escenario autóctono hasta los salones de baile, el tango sufrió varias adaptaciones. La primera cuando llegó a París, donde se había refugiado en los barrios bohemios. La segunda, en su acceso a la escena teatral parisina, donde fue bailado a través de arriesgadas figuras, y finalmente en su expansión y popularización en los salones y *tango teas,* donde comenzó a ser practicado por un sinnúmero de bailarines que se adiestraron en los nuevos bailes de la época.

La tangomanía europea

"Malgré la campaña que han organizado
los diarios parisinos en contra del tango.
El tango se baila en Montmartre,
en el barrio latino, en el Faubourg Saint Germain...
al compás de un 'Mordeme la camiseta'
u otro ejemplar por el estilo".
Caras y Caretas, *10 de enero de 1914.*

El tango llegó a Francia e Italia y luego se extendió a Alemania e Inglaterra. La revista *Caras y Caretas* reseñaba que "la Argentina se ha puesto de moda, y a la riqueza que exportamos de nuestro suelo, se debe a ese baile tan popular, que nosotros teníamos casi olvidado"[73]. La exportación del tango argentino se volvió popular entre los oficiales del ejercito prusiano, que se acostumbraron a bailarlo en las diversas fiestas de los hoteles. En 1913, el emperador Guillermo dio una orden para que los oficiales de la armada y la marina que portaran uniforme fueran sancionados si se los descubría bailando tango en los salones públicos. Como los oficiales usaban siempre su uniforme en los eventos sociales, se entendía que esta prohibición los inhabilitaba para practicar el tango en cualquier circunstancia pública. La decisión del emperador, señalaba *The Wall Street Journal*, era parte de una campaña para eliminar la desmoralizante influencia de la cultura de clase baja en la vida alemana[74]. Para *Caras y Caretas* este decreto se debía al temor del Káiser a que "caigan en desuso varios valses ramplones compuestos por él y que hasta ahora tocaban las bandas militares germanas"[75].

La pasión por el tango crecía en forma proporcional a estas prohibiciones y censuras. En octubre de 1913, en los diarios británicos, se hablaba de la *locura del tango.* En Londres se formaron al menos tres clubes que practicaban este estilo musical y de danza. Allí se llevaban a cabo los *Tango teas* e incluso se dictaban clases de baile. Uno de estos clubes fundados en Londres era el encabezado por Mr. Payne, un director de la empresa Olympia. El otro, organizado por William Gillett, funcionaba en el Hotel Carlton, en él la suscripción de miembros se limitó a 250 (que debía tener las suficientes calificaciones sociales y culturales como para ser admitido). El precio de la suscripción era de 50 dólares, con la posibilidad de llevar invitados presentados por el socio a un precio de 2,50 a 5 dólares por

[73] *Caras y Caretas,* 17 de febrero de 1914.
[74] *Wall Street Journal*, 3 de agosto de 1913.
[75] *Caras y Caretas*, 10 de enero de 1914.

persona[76]. El tercer club era un comité de damas, encabezado por la esposa de un famoso constructor naval norteamericano. La suscripción tenía un valor de 25 dólares por temporada, lo que equivalía al derecho a participar de 26 bailes. La duquesa de Manchester y lady Garvagh eran quienes organizaban los más famosos *tango-teas*, que no debían temer ninguna impúdica contaminación de las costumbres sociales ya que –como interpretara uno de los miembros del club West End– "el tango es de una solemnidad aterradora". En esta puesta en escena, "los bailarines llevaban la frente acanalada en señal del desacostumbrado esfuerzo mental, o la sonrisa final de un profesor mecánico". No se trataba sólo del gesto al bailar, que aparecía carente de significado sino del nivel social de quienes lo bailaban en estos escenarios europeos.

La moda del tango, sin embargo, presentaba algunos inconvenientes para difundirse en los teatros y salones. Ya en marzo de 1913, la bailarina Ida Crispi, una de las principales exponentes del ballet del Empire Theatre, cayó y se rompió un brazo al ejecutar su *Yankee Tangle*, una variación del tango argentino, en su actuación en el Chelsea Palace Theatre. Crispi y su compañero, Fred Farren, cayeron al suelo y rodaron, mientras llevaban a cabo el torbellino de piruetas de su danza al estilo del tango argentino. El denominado *yankee tangle* fue creado varios años antes de esta presentación cuando comenzó en Londres "la locura por los ritmos americanos"[77]. Para los amantes de las buenas costumbres británicas, la situación se tornó difícil. Estaba claro que en el final de la *belle époque* la transmutación de las costumbres sociales y la liberalidad de las maneras habían llegado a un punto tan lejano como para copiar una moda francesa con un dudoso origen español. El resultado parecía ser demasiado grotesco como para evitar la crítica encendida.

Una noche en el Albert Hall

La noche del seis de diciembre de 1913, la duquesa de Summerset brillaba en su elegante vestido, mientras el baile de caridad se desarrollaba en el Royal Albert Hall. En el centro del salón bailaban con gracia algunos de los más importantes y respetados personajes de la nobleza y la diplomacia de Londres. Se trataba de una fastuosa fiesta de disfraces. El primer secretario de la embajada norteamericana concurrió vestido de japonés, y llevó con alegría su original atuendo. El tercer secretario, Hallett Johnson, se disfrazó de uno de los personajes de un cuadro de Van Dick que se encon-

[76] Según el informe del diario *The New York Times*, 12 de marzo de 1913.
[77] *The New York Times*, 12 de marzo de 1913.

traba en la National Gallery aunque, según sus propios dichos, desconocía a qué pintura correspondía su disfraz. Más sencilla, quizá, fue la vestimenta adoptada por la esposa del segundo secretario de la embajada: una máscara veneciana que acompañaba su vestido de noche. Provenientes de las más importantes embajadas y de los círculos sociales de alto rango aprovecharon la oportunidad para lucir sus atuendos, divertirse y bailar.

Días antes, se planteó entre los organizadores una cuestión central: ¿era adecuado incluir en la programación musical del evento piezas de tango? Lady Summerset llegó a consultar al Káiser y, finalmente, envió un telegrama diciendo que ambos estaban de acuerdo en que hubiera tangos entre la música del baile de caridad. Se acordó incluir dos piezas de este estilo en la programación. En esta decisión fue central la incidencia que tuvieron lady Manners y el duque de Manchester, dos entusiastas del novedoso baile, participantes de eventos sociales anteriores que lo incluían.

Aquella noche de diciembre, en la fiesta de disfraces, el primero de los tangos fue bailado por una vibrante lady Randolph Churchill quien, vestida como la emperatriz Teodora, entusiasmó a los concurrentes por sus gráciles movimientos dignos de ser los de una joven niña. También se lució como un experto bailarín el duque de Manchester, cuyo conocimiento de los pasos de ese baile y su habilidad para las piruetas fueron ampliamente reconocidos en otro evento. Se había tratado de una fiesta de caridad realizada en Grosvernor Square, en la que el duque había sido juez de un concurso de tango. En esa oportunidad, lady Diana Manners fue una de las más fuertes competidoras pero el premio le fue otorgado a otra dama, lady Portarlington y a su pareja de baile, George Grossmith.

En noviembre de ese año, el festejo del número 10.000 del periódico *Evening News* fue organizado como un *tango tea* en el *London Opera House*. Los más de 1500 invitados, con una mayoría de público femenino, disfrutaron de una larga exhibición de los diferentes estilos y pasos de tango. Se presentaron allí *Pete and Petita*, una pareja de bailarines especializados en este baile, y unos dieciséis *argentine tangonettes*. El programa general contemplaba una serie de cantantes, recitadores y bailarines especialistas en tango, además de un exclusivo desfile de modas. Ese mismo mes, en el *Palladium* hubo una extraña exhibición de tango, que llamó la atención del cronista del diario *Times* de Londres. La representación se titulaba *Tango Revue* presentada por Howard Hartman, e incluía una serie de escenas cómicas y dramáticas matizadas por la actuación de varias orquestas: Western Octette, Venezuela Quartette, el Pilgrim Chorus de Río de Janeiro y la South American Tango Band. Esta última estaba acompañada por diez bailarines argentinos en escena, y dirigida por un excéntrico maestro vestido

con saco rojo. El cronista se refirió al espectáculo "como una especie de *Tanghausser* latino". En su comentario aludió a los males que entrañaba la mezcla de estilos y temas que presentaba la obra *Tango Revue,* y consideró que el interés del público por el tango hacía que espectáculos tan eclécticos pudieran ser representados en la escena inglesa.

La introducción del tango y el *ragtime* en los escenarios ingleses hizo que cambiara la fisonomía de los clubes de baile y los salones. A partir de las doce los restaurantes de los principales clubes de la elite se convertían en *tango teas*. La danza porteña podía allí profundizar su difusión. Los *tango* teas eran lugares de baile organizados en los restaurantes de los clubes, hoteles y teatros que abrían por la tarde para su práctica. A los tradicionales clientes se sumaban los nuevos habitués que, en realidad, sólo llegaban hasta *Lotus, Four Hundred* y *Murray's,* algunos de los exclusivos clubes, por el placer de bailar tango. Aquellos lugares que en la década anterior servían como un lugar de encuentro para la charla social, se convirtieron en salones de música y bailes, repletos de gente. Si los bailarines se cansaban podían disfrutar de un aperitivo, algo de comida y una charla agradable y divertida. Los hombres y mujeres maduros se entregaban a la sociabilidad que imponían las nuevas danzas, los clubes contaron con sus miembros (que no compartían necesariamente el placer por el tango) y con los visitantes que se acercaban curiosos a experimentar la nueva sensación. Como el cronista del diario *Times* señalaba, los que se acercaban a esta nueva escena volvían a su casa creyendo que habían aprendido una o dos cosas sobre el tango, pero sin lugar a dudas habían podido observar algo más sobre la vida[78].

En Londres, la "locura" del tango iba en ascenso a pesar de la desaprobación de la reina británica por esa danza a la que consideraba extrema y vanguardista. Ya había declarado que era inapropiado para los salones y, en consecuencia, ordenó que se lo excluyera de los programas de los bailes del Palacio de Buckingham. Esto no significó que las círculos sociales londinenses de principios del siglo xx descartaran el tango como estilo musical en sus eventos, ya que era opinión muy extendida que la reina era demasiado conservadora en sus consideraciones sobre algunas costumbres. Sin embargo, era un hecho que el disfrute de este estilo musical se extendía en Europa cosechando reacciones de diversa índole. El principal diario de Luxemburgo, el *Luxemburg Post*, decidió rechazar toda publicidad (anuncios de lecciones, o funciones de espectáculos), y cualquier nota o comentario que se refiriera al tango. Los artículos que hicieran mención a esta

[78] *The Times*, 19 de marzo de 1914.

música o a la más de media docena de operetas que podían ser vistas en aquella época en dicha ciudad, musicalizadas con tangos, no serían publicados. Con ironía *The New York Times* lamentaba este hecho, ya que sus lectores no podrían enterarse de la agenda de espectáculos y bailes que de todos modos se llevarían a cabo. Pero aun en la liberalidad de las costumbres de la sociedad norteamericana, el tango generó muchas resistencias provenientes de grupos conservadores y religiosos. Para Robert McInteire, obispo de la Iglesia Episcopal Metodista, el tango era una grotesca pero, afortunadamente, transitoria manía como muchas de las "reacciones contra la autoridad, entre las que se incluyen la rebelión contra el estado de la Iglesia, el socialismo, los quiebres de los límites a las buenas costumbres como el alcoholismo, las formas de comer, vestirse y beber entre otras indulgentes y voluptuosas formas personales"[79]. Representantes de los diferentes credos decían no haber visto el tango pero sí haber escuchado mucho sobre él, y lo consideraban una de las expresiones malsanas que se intentaban instalar en la sociedad norteamericana; por lo que debía ser condenado. En sintonía con su época, el rey Víctor Emmanuel, a fines de 1913, prohibía formalmente el tango. Siguiendo este ejemplo, los embajadores de Inglaterra, Austria, Alemania y España decidieron prohibir la danza argentina en sus reuniones y entretenimientos. Los diplomáticos americanos, franceses y argentinos optaron, sin embargo, por hacer exactamente lo contrario: permitirla en sus fiestas privadas[80]. Ligado con las pasiones, la fricción de los cuerpos, las formas indulgentes del comportamiento social, este nuevo baile era condenado por algunos y experimentado con una emergente pasión por otros.

Los comentarios críticos sobre las nuevas expresiones de la danza continuaron en 1914, y sólo debilitó este hecho el inicio de la guerra. Los conservadores británicos se ofuscaban por el cambio en las costumbres del bailar, y en las transformaciones en las conductas de las mujeres, que comenzaban a seleccionar a su pareja de baile, y acostumbraban a hacerlo con más de un hombre en la misma fiesta. Esta supuesta degradación era asociada, generalmente, a la introducción de modelos de sociabilidad foráneos.

En febrero de 1914, *The New York Times* recogía algunas noticias de Londres. Señalaba que más allá de las incompresibles reacciones del ambiente londinense en contra del tango, éste estaba tan muerto como la reina Ana. La "verdadera danza argentina" sólo sobrevivía en los *tango teas*. En los principales restaurantes las composiciones de tango se mezclaban

[79] *The New York Times*, 14 de junio de 1914.
[80] *The New York Times*, 30 de diciembre de 1913.

con los *ragtimes, maxixes* y la música clásica de Wagner, Grieg o Sibelius. Las antiguas danzas, temía el diario, se habían vuelto a poner de moda en los locales de Londres. Un revivir de la vieja moda victoriana se reinstalaba en los diferentes eventos, para estar más a tono con las opiniones de la reina. Sin embargo, en el correr del año, la monarca cambió sutilmente sus opiniones. En un evento en Londres, parecía haber abandonado sus prejuicios sobre el tango y otras danzas modernas cuando en una gala en su honor, promovida por el duque de Michael y la condesa Theorby en Ken Wood, vio bailar un tango interpretado por Maurice[81] y Florence Walton. Acompañada por el rey George, la gran duquesa Anastasia, y un numeroso séquito, se acercó al salón de baile para ver a estos profesionales. La reina se sonreía ante los pasos complicados que ejecutaban el excéntrico bailarín y su compañera y declaró, finalmente, que la danza le pareció encantadora. En aquella oportunidad le había confesado a la gran duquesa Anastasia que tenía mucho interés en ver bailar "el verdadero tango argentino"[82]. En medio del salón de baile, la propia reina se deshizo de sus prejuicios sobre los nuevos ritmos aplaudiendo cada una de las piezas ejecutadas por los expertos bailarines.

En los primeros meses de la Primera Guerra Mundial no sólo la matrona británica, como la llamaba *The Washington Post*, dejó de sentirse impactada por los movimientos del tango, sino que permitió que la princesa Mary pudiera aprenderlo. Para ese entonces, no sólo los expertos bailaban la exótica danza sino que la gente común, que nunca antes lo había bailado, estaba ansiosa por tomar lecciones. *The Washington Post* reseñaba el auge del tango señalando que "parejas de profesores habían llegado no sólo de lejanos países civilizados sino de otros semibárbaros para aprovechar la *terpsichorean sensation*. De este modo se señalaba que expertos en danza habían llegado desde España y de América del Sur"[83].

Pero aun cuando había alcanzado una enorme popularidad, la desconfianza hacia el tango se expresaba en diversos medios. En París se comentaba una nueva forma de robo asociada con el baile del tango. La policía parisina había clasificado un nuevo estilo de ladrones que se hallaban entre las personas con antecedentes policiales que ingresaban en los salones de baile. Lo único que se conocía sobre ellos –relataba– era su excelente estilo de baile. Así por ejemplo, una hermosa joven que se había hecho pasar por

[81] Maurice fue un destacado bailarín francés, junto a Castle, reconocido como uno de los iniciadores de la moda del tango en París.
[82] *The New York Times*, 13 de junio de 1914. Según el periódico, la reina comentó que "parecía como si estuviesen sobre el hielo". (...) ¿Cómo pueden recordar los pasos? –preguntó.
[83] *The Washington Post*, 4 noviembre de 1913.

una princesa rusa, no era más que una madama que dirigía una banda de ex mozos, bailarines y actores de circo, que simulaban ser millonarios argentinos disfrutando de una hospitalidad ilimitada de los círculos más importantes de París, en los que se bailaba el tango. La policía había descubierto que muchos de esos pseudoaristócratas habían utilizado todas las ventajas de la proximidad física que propiciaba el tango para robar billeteras de los bolsillos ajenos o hacerse de las joyas de las mujeres que invitaban a bailar. La razón que la policía daba para explicar el alto número de denuncias que habían recibido, donde se declaraba la pérdida de collares de perlas o de joyas con diamantes, se asociaba al hecho de que mientras los novatos bailarines ponían toda su atención en los movimientos que debían hacer con los pies y las poses intrincadas que debían realizar para bailar esta danza, su acompañante –uno de estos ladrones– estaba ocupado apropiándose de las billeteras y valores personales de sus incautas parejas. El diario *Washington Post* tomaba este hecho con cierto humorismo y comentaba que "tenemos el tango-danza, el color tango, el *tango tea*, el zapato de tango, las pantaletas de tango y ahora tenemos el ladrón tango"[84]. Este nuevo tipo de estafador requería de muy pocas herramientas para llevar a cabo sus actos, simplemente saber bailar bien el tango. Según el periódico, lo único que se necesitaba para conformar una pareja de baile era saber bailarlo, ya que en la liviandad de esos años no se tomaban en cuenta los antecedentes morales de la persona. Esta relación próxima a través del baile implicaba una cierta intimidad, ya que muchos maestros de tango acudían a los hogares de las incautas mujeres que deseaban aprender a bailarlo. *The Washington Post* advertía sobre esta relación, sosteniendo que "cuando el esquema *terpsichorean* es la única prueba, sin ninguna pregunta acerca de la moral o de la respetabilidad de la persona, no es sorprendente que esa promiscua intimidad abra las puertas para que un ladrón haga su tarea"[85]. Cuando la policía de New York capturó a uno de estos estafadores, mientras intentaba apresar a la banda que había actuado detrás del bailarín de tango, la víctima del robo sólo deseaba olvidar la incómoda notoriedad que había adquirido al darse a conocer los hechos.

En los Estados Unidos el impacto del tango había sido importante. En marzo de 1913, miss Winifred Holt había organizado en el hotel Astor un baile de caridad para ayudar a la Asociación de Ciegos de Nueva York. El evento se denominó "The private opening of the Panamá Canal", y a él asistieron varios representantes políticos, y miembros de los círculos culturales y militares. Entre ellos cuatro jóvenes oficiales, expertos en el tango

[84] *The Washington Post*, 1 de noviembre de 1914.
[85] Ibídem.

argentino, que se volcaron a las pistas de baile para mostrar ante las jóvenes de la sociedad neoyorquina sus destrezas en esta danza. El tango también se difundía en los pequeños teatros de Broadway, y no dejaba de tener riesgos para los modernos bailarines. El diario *New York Time* relataba la triste historia de una aficionada a esta danza, la señora Grace Fitch Conger, hija del reconocido militar Coronel Fitch, quien mientras "tangueaba"[86] junto a un grupo de amigos en un restaurante de Broadway resbaló, cayó y se rompió una pierna. Posteriormente, la señora Conger reflexionó sobre la suerte que tuvo al no dañar a otros, "cuando realizaba el corte y la vuelta final en el tango". Paralizada por varias semanas en su casa de la calle 47, luego de reponerse de la quebradura, enfermó de tuberculosis, lo que pareció una sanción moral a sus costumbres.

Una crónica de las danzas contemporáneas en 1914 señalaba la explosión de los "templos del tango", que habían brotado como hongos. Se trataba de extraños lugares dedicados a este baile, antiguos restaurantes, salones de té y lugares de encuentro. El articulista descubría que a pesar de que los geólogos y arqueólogos ya habían escrito extensas reseñas sobre el hombre de las cavernas, la práctica del tango en Nueva York daba clara evidencia de que ya no era necesario encontrarlo en una cueva, como en los otros períodos históricos, alcanzaba con observar cómo se bailaba el tango, porque el hombre de las cavernas parecía ser un producto de las nuevas danzas. En estos nuevos templos del baile se encontraba lo que el cronista llamaba "el hombre cóncavo". Era un nuevo exponente surgido de estas escenas modernas: este hombre nuevo era un experto bailarín que solía dar lecciones en su estudio por 1 dólar o 25 según la alumna, o que incluso podía comportarse como un hombre de alquiler. Como señalaba *Caras y Caretas*, ser "bailarín de tangos es mérito que se cotiza; a sus catedráticos se les 'mangia' de lejos por su modito cantor, su manera de pisar fuerte y por su mirada de caburés de ocasión".[87]

Las mujeres maduras solicitaban a su profesor de baile que las acompañase a las fiestas y a los lugares donde se podía beber y bailar tango.

> "En estas épocas de nuevos pensamientos, nuevas libertades y nuevas danzas se ven cada vez más hombres de mediana edad acompañando a mujeres mayores que desean bailar –y pagaban por ello– pero que les es crecientemente difícil encontrar un compañero de baile"[88].

[86] Utilizado en este sentido en el texto original.
[87] *Caras y Caretas*, 10 de julio de 1912.
[88] *The New York Time*, 18 de enero de 1914.

Fray Mocho reproducía una entrevista que el *magazine Metropolitan* le hacía a un experto bailarín de tango: Vernon Castle[89]. Éste señalaba que el tango no tenía nada de malo y que en todo caso "la gente inculta puede hacer vulgar cualquier baile". Reconocía que una vez que se aprendía a bailar el tango, el vals quedaba totalmente desactualizado y aburrido, pero aprender el tango no era una tarea fácil, la razón principal era en que había que bailarlo a contratiempo, "se deja pasar una nota en tanto que usted no hace un solo paso y debe esperar un poquito la música hasta que en un momento dado se dan los pasos juntos"[90]. No había límites para la creación de nuevos pasos, según Castle ya existían más de cien distintos y otros nuevos se inventaban todos los días. En su versión el tango había llegado a París introducido por el secretario de la delegación argentina (un tal "Anchurina"[91]) en *chez Maxime*, y se lo bailaba en ochos pasos. Desde ese momento, la nueva danza comenzó a extenderse a los círculos sociales parisinos.

Para los extraños, el baile sinuoso e insinuante resultaba difícil de comprender; unos lo criticaban por indecente e indecoroso comparado con las formas tradicionales de la danza; otros, con más o menos éxito, intentaban incorporarlo, aun en medio de la incomprensión. Quizá la rareza surgía del hecho de que altos sectores sociales adoptaran un baile de origen popular y extranjero. Muestra esta incorporación la modificación que los editores de *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*[92] hicieron en la definición del término tango entre 1913 a 1914. En las reseñas en 1913, la revista señalaba que, *según* los diccionarios españoles, la palabra *Tango* refería a la noche, un baile de bohemios; baile de negros en la América meridional. En 1914 la conceptualización del término había variado sustancialmente:

> *a pesar* de los diccionarios *españoles* que le dan al tango un origen negro, nosotros creemos que su origen es totalmente español. Introducido en América, por México, arribó a Buenos Aires a través del continente entero... Nuestra gente joven lo ha traído a París y a Londres, a través de sus viajes. Aquí, en París, es una danza vulgar y voluptuosa... El tango es una danza de los suburbios (*faubourgs*)[93].

[89] *Fray Mocho*, 25 de julio de 1913.
[90] *Fray Mocho*. Ibídem.
[91] Entendemos que hace referencia a algún miembro de la familia Anchorena.
[92] Publicación de literatura, editoriales, artículos, y definiciones.
[93] *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux* correspondance littéraire, Notes and Quéries français, Année 50, Volume 69.

Aun cuando el tango no había alcanzado la fuerte difusión que tendría en el mundo durante los años veinte y treinta, con las películas de Rodolfo Valentino, ya formaba parte del léxico europeo.

El género de las crónicas y los relatos de viajeros nos ofrece la mirada de afuera. Visto en su lugar originario, el tango recuperaba el clima de la época, el ambiente social de la Argentina de principios de siglo; pero expuesto a un ambiente foráneo resultaba como un híbrido cultural, vacío de sentido. La práctica del tango en contextos europeos de fuerte etnocentrismo[94] donde lo extranjero era considerado algo exótico y degradado y lo que no podía ubicarse en los estándares de sus propias culturas era expuesto como parte de las "bajas culturas". No resulta curioso observar que esa construcción de la identidad del tango, en las páginas de los diarios extranjeros de la época, se asociara con el sentimentalismo, la voluptuosidad, la indulgencia, la ensoñación, formas de seducción y de incitación a otro tipo de placeres; todas características que no podían ser vivenciadas desde lo racional.

Instrucciones para bailar

Y no será raro ver anunciado uno de estos días,
un bailongo organizado por los señores de la Academia
en el *Folies Berges*. ¡En París se ven cosas tan raras!
Caras y Caretas, 17 de enero de 1914.

En septiembre de 1913, el escritor francés Jean Richepin[95] anunciaba en una serie de entrevistas en los diarios parisinos que su discurso ante la solemne asamblea anual de la Academia de Letras de Francia, a llevarse a cabo el 25 de octubre de ese año, versaría sobre el tango, tema central de su última pieza teatral. Se esperaba que esta obra, escrita junto con su esposa, fuera el éxito de la temporada en París. El argumento tenía como centro la relación entre dos personajes, una joven de 16 años y un muchacho de 18, entregados a los encantos del tango, decadentes e "incapaces de cualquier acto de heroísmo"[96]. Este anuncio había causado una profunda conmoción en la prensa francesa y norteamericana, no sólo por el tema de su obra sino porque revelaba que su conferencia frente a tan alta institución se basaría en sus reflexiones sobre el tango. Richepin sostenía que

[94] Recordemos que el final de la *belle époque* se caracteriza por la fuerte tensión intraeuropea conocida como el momento de la *paz armada*.
[95] Jean Richepin –escritor francés, 1849-1926– había sido admitido en la Academia Francesa de Letras el 5 de marzo de 1908, en reemplazo de André Theuriet.
[96] *New York Times*, 5 de septiembre de 1913.

"el tango ha sufrido demasiados abusos. La gente dice que no es una danza respetable, que es un signo de la decadencia. No pienso de ese modo. Mi esposa y yo hemos visto bailar el tango a menudo y pensamos que es una danza decente como cualquier otra (...) Por supuesto que depende de quienes la bailan. Aquellos que bailan impropiamente el vals también lo harán con el tango. A las personas que me dicen que el tango es inmoral, les respondo que la polca, el vals y otras danzas también pueden serlo. (....)".

La pretensión de introducir al tango como tema en la Academia de Letras no sólo tenía un importante efecto mediático, ya sea por el rechazo a que un tema tan en boga en aquella época se tratara en los círculos académicos; o por la publicidad que le daba al futuro estreno de la obra de teatro, Richepin sostenía que no había problema alguno en hablar sobre el tango en los círculos académicos ya que

el tango está siendo admitido en los mejores círculos alrededor del mundo, y por lo tanto es adecuado hacer una intervención sobre esto en la Academia (...) El argumento final usado por los oponentes de esta danza es: *¿dejaría que su hija o su esposa bailen tango?* A lo que respondo: Depende con quién[97].

Jean Richepin revelaba una situación innegable: el tango había entrado en los más heterogéneos círculos sociales y lo había hecho como danza[98]. Ante la pregunta de si permitiría o no bailarlo, el escritor distinguía que el problema no radicaba en el estilo del baile en sí sino en la persona con quien se bailaba. Estilos y parejas de baile no entraban en la misma consideración, el estilo refería a una cuestión estética y la pareja a una cuestión social. El primer problema se resolvería más fácilmente.

El año anterior a la célebre presentación de Richepin había aparecido la *Guide du bon danseur*[99] escrita por Barthélemy Bottallo, que incluía un capítulo sobre el tango argentino. Si bien el objetivo del libro era enseñar las

[97] *The New York Times*, 21 de septiembre de 1913.
[98] Como bien señala Enrique Cámara de Landa, hay un aspecto de interés que suelen omitir. Se trata del motivo que impulsó al escritor francés a cumplir tal aparentemente desinteresado gesto ante la Academia Francesa. Interrogado por un periodista del *Intransigeant* Richepin confiesa que su intención es dar a conocer una comedia que acaba de escribir y que lleva por título "El tango" (...) Más que como una simple danza, el tango, según palabras de Richepin, es tratado en su obra como un símbolo: "el símbolo de la 'nueva moda', tanto de hoy como de mañana. En *Revista Transcultural de Música* 2 (1996). Véase también: Cámara, Enrique & Campra, Rosalba, "Il tango rioplatense: un mito urbano", Heteroglossia (Quaderni dell'Istituto di Lingue Straniere, Università degli Studi di Macerata) 2, Ancona, Nuove Ricerche, 1988, pp. 157-159.
[99] Bottallo, Barthélemy: *Guide du bon danseur*, Paris, Imp. Jouve & Cie., 1912.

diferentes figuras que componían las danzas de moda, el autor se proponía también hacer del libro un *ayuda memoria* para aquellas personas que frecuentaban el mundo social de los bailes. El texto apelaba a dar satisfacción a una necesidad pedagógica: aprender a comportarse y, en tal sentido, invocaba la necesidad de incluir danza en las escuelas con el fin de cultivar desde pequeños el arte del buen baile. En relación con el tango, Bottallo explicaba las tres figuras básicas para aprender a bailarlo e incluía una serie de reflexiones sobre este estilo. En una primera instancia señalaba que, en su país de origen, el tango era una danza muy simple, pero admitía que en aquel momento en París existían una serie de *fantasías divertidas y originales* sobre esa danza. En su opinión, a pesar de no ser difícil de bailar, la creación de nuevos pasos le había hecho fama de ser una danza compleja. De acuerdo con esto, el baile se basaba en dos pasos claves: el demi-corte y el corte. Sobre esta base simple, el tango bailado en París había sido arreglado y embellecido con muchas otras figuras. Según este manual, la experiencia parisina había servido para introducirle una serie de novedades: la marcha, la sentada, las tijeras, el ocho, la media luna, la ronda, etc., que habían revalorizado ese estilo simple y lo habían llevado a los principales salones. La dificultad general del tango estaba en que no había un método para bailarlo ni un esquema preestablecido.

> No importa por cuál paso comencemos a bailar tango; el caballero y la dama lo hacen como en las danzas enlazadas; él parte del pie derecho y la dama del pie izquierdo. Todos los movimientos y pasos son cortos y muy poco pronunciados[100].

Desde esa posición básica se podían introducir diferentes figuras y pasos que, originales y con excelente estilo, podían ser aprendidos e incorporados a este *bello arte* ya que, a juicio del autor, la danza lo era. La simpleza básica se revelaba como una verdadera ventaja en comparación con otras danzas más estructuradas, pero era, al mismo tiempo, el principal obstáculo, ya que permitía que se improvisara sobre la marcha lo que debía estar pautado. Bottallo advertía que muchos de los profesores de tango que pululaban por París no tenían ninguna idea acerca del sentido de este baile, ni de sus expresiones estilísticas en los salones de moda; por lo que la *Guide du bon danseur* cumplía su objetivo al iluminar con el conocimiento y la descripción del estilo artístico la excelencia de la puesta en práctica de esta danza entre muchas otras.

[100] Ibidem, pág. 118.

Entre 1912 y 1914 los manuales de instrucciones para bailar el tango florecieron en París, Londres y Estados Unidos. Fueron, de hecho, un producto común de estos años. Las novedades culturales que se habían vuelto populares se incluyeron en los centros europeos, requirieron instrucciones para llevarlas, sin cometer equívocos, a los salones y espacios públicos. Ausentes de historia y contexto social se publicaban en esos libros una serie de consejos para realizar un paso medido y adecuado.

El baile del tango implicaba otra forma de conexión física: las parejas estaban unidas por las manos y el hombre tomaba por la cintura a la mujer para guiarla en el baile. Se establecía una relación corporal próxima que otros estilos no poseían. Imponía un ritmo lento e intimista, con una acentuación en la seducción que el vals ya no tenía pero, además, dejaba librada a la decisión de las parejas en danza la realización de las figuras y pasos. Estos tres elementos lo presentaban como un baile sin reglamentación, ni estilo. La *educación para el baile* pareció ser la tarea que la burguesía europea asumió como reacción contra las críticas que el tango había obtenido hasta ese momento. La principal crítica recaía sobre las maneras de bailar, la inmoralidad demostrada en la ejecución del baile y en el reemplazo de su sentido "autóctono" por un sentido sentimental y de seducción pública. Muchos eran los que coincidían en que la práctica del baile no era mala en sí misma, lo que había que hacer era "aprender a bailarlos" y, luego, elegir con quién hacerlo. En una primera instancia la educación para el baile era primordial: saber bailar era un arte; en una segunda instancia la elección era social: con quién bailar demostraba la adecuación de esa práctica a una condición social.

El célebre manual de Gavina Giovannini, *Balli di Ieri e Balli d'oggi*, editado en 1914 y nuevamente en 1922, describía los principales pasos de la nueva danza y los ilustraba con fotos y figuras que permitían seguir los pies de los bailarines. En el prefacio del libro alguno de los títulos era más que sugerente: la danza en el arte, la estética y la higiene de la danza, eran los temas que anticipaban la práctica de los más variados estilos. En la segunda parte se incluían las nuevas danzas: el tango brasileño (como un estilo diferente del *maxixe*), el tango argentino, la furlana, el paso doble, entre otros. Sin más prefacios que los dedicados a examinar al baile como una forma estética del arte contemporáneo, introducía las figuras básicas del tango: "el corte; el medio corte; el paseo; la media luna, el cruzado cortado; el cruzado por ocho"[101]. Posteriormente, se les explicaba a los posibles bailarines cuál era la posición básica de partida para comenzar el baile.

[101] Giovannini, Gavina: *Balli di Ieri e Balli d'oggi*, Ulrico Hoepli, Milano, 1914.

> El caballero se mueve a continuación con el pie derecho, y hace un avance de cuatro pasos a tiempo, y acaba a continuación con el pie izquierdo.
> Avanza el pie derecho delante de un paso, entonces conduce detrás el pie izquierdo en la misma línea del pie derecho, y después golpea y se detiene. Se parte de los talones y esto debe hacerse para sentir suavemente las ondulaciones imperceptibles de todo el cuerpo, se conduce por detrás el pie izquierdo.
> Dama: –las damas hacen el mismo paso detrás partiendo con la izquierda[102].

Si la secuencia escrita se presentaba por demás difícil, las fotografías y gráficos que ilustraban el modo en que debían componer las figuras no eran menos extrañas. Una serie de volteretas y zigzagueos continuos parecían formar parte de los movimientos del tango "europeizado", ya que es difícil imaginarse que una danza que tuvo un origen marginal, ribereño y, fundamentalmente, humilde necesitara de tantos detalles y ribetes en su puesta en práctica. La lectura de estos manuales de danza evidencia que el objetivo de la publicación era acercar una serie de técnicas a un público interesado en la práctica del baile pero, probablemente, se trataba de un público que no tenía acceso a un profesor particular o a una academia. Por otra parte, la estilización de la danza se producía en función de adecuarla a un grupo social diferente del que le dio origen. Así el producto final era reformado, estilizado y valorizado de acuerdo con el grupo al que se dirigía. Estilizado respecto de los valores y formas de la alta burguesía europea, el tango se transformaba en otra cosa de lo que originalmente era. Más que de descolonización debería hablarse aquí de recolonización, reinterpretación del sentido y adecuación a valores distintos del de su origen.[103]

Ese mismo año otros manuales fueron editados en diferentes países. En el caso de los Estados Unidos, Troy and Margaret West Kinney publicaron *Social Dancing of To-day* que, como en el caso anterior, analizaba los diferentes estilos de baile de salón entre los que se encontraban el tango argentino. La forma de ordenamiento de las figuras sufría algunas variaciones: se comenzaba por *el paseo*, luego *el corte, las tijeras, la media luna y el ocho.* Posteriormente se proponían otra serie de figuras para adornar el tango de salón: *el tiempo del vals, el paso fácil,* las figuras norteamericanas del tango y *el volteo* eran las más destacadas. Este manual alertaba sobre el prejuicio acerca del baile del tango, señalando que había sido objeto de sospecha y fuertemente rechazado en los salones de baile anglosajones. Mucho se había discutido acerca de la honestidad de este estilo de baile y, por esa razón, los autores destacaban que los fantasmas esgrimidos acerca de su deshonestidad *habían desaparecido,* para ese entonces podía sostenerse que "el tango es –desde hace poco más de un año– una hermosa e irreprochable danza asumiendo, por supuesto, su *performance* en un espíritu limpio que usualmente se encuentra en la buena sociedad"[104]. La opinión entrecruza dos elementos centrales: la formalidad de las figuras se volvía bella en la medida en que el *espíritu* de la práctica fuera limpio y puro, es decir que incluyera valores de una sociedad buena. El contenido pedagógico de los manuales parecía tener como objetivo central lavarle la cara al tango disolviendo su origen y dotándolo de una pulcritud que en su nacimiento no tenía. En los Estados Unidos, de la mano de las principales parejas de tango, surgieron dos de los más importantes libros con instrucciones para bailarlo. El primero fue el de Maurice, uno de los profesores de tango más famosos, quien en una serie de artículos analizaba los nuevos ritmos que se habían impuesto durante esos años en Estados Unidos[105]. Además de las clásicas figuras del baile, los pasos y el estilo, el autor introducía el tango en un contexto social. En primer lugar, reconocía a esta danza como el baile nacional de la Argentina, aunque no abundaba –quizá por desconocimiento– en este origen. Convertido en un entusiasta sostenía que, más allá de la tormenta de protestas que había generado, era una de las más interesantes y agradables formas del bailar que había conocido. En su introducción descartaba por injustos los juicios morales que denigraban el tango y afirmaba que, en última instancia, el sentido inmoral o indecente de una danza surgían de los propios bailarines, más que del origen social del baile en sí mismo. La novedad que el tango planteaba era rotunda: las ocho figuras básicas podían ser combinadas de diferentes maneras, con lo que lejos de ser un baile monótono era original y divertido de bailar, ya que cada pareja podía hacer las combinaciones de figuras en el orden y sentido que deseara. Su conclusión iluminaba el escenario del baile: ocho parejas diferentes, con la misma música podían realizar indefinidas formas de bailar. ¿Qué otro estilo de baile podía lograr lo mismo? En el tango, las parejas podían crear el orden del desplazamiento, en el que el bailarín adquiría un rol fundamental: era él quien ordenaba las figuras que se realizaban. Por esta razón era casi imposible que un hombre pudiera bailar el tango con "una mujer a quien él no conociera, o que al menos no estuviera familiarizada con las figuras", ya que si usualmente no formaban una pareja de baile, el hombre podía –al menos– ir anunciándole a la dama la figura que realiza-

[102] *Op. cit.*, pág. 267.
[103] Cf. Savigliano, M.: *Tango and the political economy of passion.* Westview Press, 1995.

[104] Troy and Margaret West Kinney, *Social Dancing of To-day*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1914.
[105] Maurice: *The tango and the new dances for ballroom and home.* Chicago, Laird and Lee, Inc. 1914.

rían a continuación para preparar a su compañera y poder llevarlas a cabo. Para aprender el baile, Maurice aconsejaba a sus alumnos empezar por una serie de pasos básicos: la caminata, el corte, el tres simple, las tijeras (o doble cruzado), la medialuna, el paso o paseo; y el *evantaille*.

Ese mismo año se conocieron el manual escrito por J. S Hopkins, *The tango and other up-to-date dances: a practical guide to all the latest dances, tango, one step, innovation, hesitations etc.*[106] y el libro *The Modern Dances*[107] de Caroline Walter, con una introducción de Elisabeth Marlbury en donde se exponían los principales conceptos sobre el tango de acuerdo con la opinión de otra pareja de famosos bailarines: Mr. and Mrs. Vernon Castle. Según la autora tanto en Europa como en los Estados Unidos esta pareja era considerada inigualable si se trataba de enseñar a bailar el tango, ya que habían eliminado todas las contorsiones extrañas, la agitación de los brazos e introdujeron el poético paso Castle[108].

> Mr. Castle afirma que cuando el tango degenera en pruebas acrobáticas o en sugestiones *osadas* es una falta de los bailarines y no de la danza en sí misma. El tango al estilo Castle es cortés y artístico, y es el único tango que enseñan los instructores de la casa Castle[109].

Este manual de instrucciones definía al tango como "una danza sudamericana. Es lenta, estática, en un tiempo de cuatro por cuatro (...) La mayor parte de sus pasos son difíciles, tanto para ser descriptos como para ser llevados a cabo, pero a pesar de esto se ha vuelto excesivamente popular en los salones de baile". El libro distinguía entre el baile "un paso" que usualmente era bailado como tango, y el tango "verdadero", "el tango argentino"; que difería en muchas figuras y contenía otras precisiones y complicaciones. El primero se parecía muy poco al tango argentino, ya que si bien comenzaba por la figura básica, a partir de la tercera figura se volcaba hacia un minueto. En función de los orígenes que la autora encontraba, el tango como danza, era un estilo que había degenerado del minueto del siglo XVIII.

[106] Hopkins, John S.: *The tango and other up-to-date dances; a practical guide to all the latest dances, tango, one step, innovation, hesitation, etc., described step by step by; illustrated with photographs posed by Mr. and Mrs. Vernon Castle, Joseph C. Smith ... and many other famous dancers.* Chicago, The Saalfield Publishing Co. (1914).
[107] Walter, Carolina: *The Modern Dances How to dance them*. Chicago, Published by Saul Brothers, 1914.
[108] *The tango and the new dances for ballroom and home*, by Maurice [pseud.] ... illustrated with photographs and diagrams. Chicago, Laird & Lee, Inc. [c1914].
[109] Ibídem, pág. 21.

En 1914, incluso en Canadá, se editó un panfleto titulado: "*The tango, as standardized and taught by the representative dancing masters of the North American continent; tango two-step, hesitation waltz, Boston glide, one-step, described by Miss Eileen Swepstone, Illustrated by Miss Swepstone and Mr. Bernard Tweedale*"[110], allí se comentaba el estilo de danza enseñado por los más importantes maestros para ser bailado en los exquisitos salones de Canadá, Estados Unidos, Londres y los principales centros del mundo. En la introducción, el manual se refería a las críticas que el tango había recibido hasta ser aceptado por tratarse de una danza que poseía gracia y encanto; formaba parte, ahora, de los programas de variedades.

> La amplia diversidad de pasos requiere que el hombre y la mujer practiquen juntos, lo que resultó, recientemente, en que el tango era usualmente bailado por parejas regulares, siendo más bien una danza de exhibición que uno de los estilos de los bailes de salón. Pero esta fase del desarrollo del tango ha virtualmente pasado. La danza ha sido rápidamente estandarizada. Los más representativos maestros de baile del continente han seleccionado los pasos más adecuados para el salón de baile, y ahora los están enseñando en todas las ciudades[111].

La descripción de la estructura del baile era simple: cuatro partes subdivididas en cuatro movimientos. Finalmente, sólo quedaba recomendar el fondo sonoro: la música. Según esta publicación había una serie de composiciones que parecían indispensables para la práctica del tango: *Tres Moutard, La Petite Coquette, Tangoland y el Maurice Tango*. Estas cuatro eran las más escuchadas en los salones y podían ser adquiridas –según el articulista– en cualquier casa de venta de discos[112].

Más allá de la diversidad de los pasos de baile, los manuales coincidían en un punto: la estandarización del tango hacía que pudiera ser bailado en todos los círculos sociales, en cualquier lugar de la "buena sociedad". A partir de esta estandarización, el tango fue enseñado y aprendido cada vez más. A comienzos del siglo XX se trataba de una danza vanguardista, prac-

[110] The tango, as standardized and taught by the representative dancing masters of the North American continent; tango two-step, hesitation waltz, Boston glide, one-step, described by Miss Eileen Swepstone ... illustrated by Miss Swepstone and Mr. Bernard Tweedale. Vancouver, B.C., J.H. Welch, 1914.
[111] Ibídem.
[112] También en 1914 se publicaba el manual de Albert Newman: *Dances of to-day*, The Penn Publising Co., Philadelphia, 1914. Según la promoción del libro Newman era: "... an expert's full directions, with illustrations and diagrams, for learning or teaching the tango, hesitation, one-step, Boston, *maxixe* and all other modern dances".

ticada en los principales círculos sociales de la alta burguesía europea. En pocos años se extendió a otros ambientes. Fue la gente distinguida la que promovió los *tangos teas* y los clubes de práctica del tango. Poco tiempo antes de la Primera Guerra, el tango ya se había extendido y convertido en un baile que "debía ser enseñado". La función pedagógica de los manuales lograba llegar a un público más extenso. La expansión de la industria discográfica, por otra parte, permitió que la danza argentina llegara a la intimidad de los hogares. En estos años comenzaron a conocerse las primeras grabaciones de buena calidad realizadas en Buenos Aires por sellos discográficos norteamericanos o ingleses. El caso de *Parlaphone* u *Odeón* atestiguan el impacto de esta difusión. *The Times* de Londres informaba con agrado que

> La firma Parlophone tiene tres ejemplos excelentes del tango argentino, el que se ha vuelto popular en este país. Tocada por orquestas argentinas, estos discos se han realizado en Buenos Aires, y es obvio que todos los cuidados se han tomado para reproducir el tango en su sentido estricto, el resultado es admirable y les va a gustar a aquellos que bailen al ritmo del gramófono. Cinco de los seis temas son ejecutados por orquestas, dirigidas por el Sr. Roberto Firpo y el Sr. Francisco Canaro, que son bien conocidos como compositores y ejecutantes de música de tango. El más interesante de los tres discos es el que contiene *Amigaso* de un lado y del otro *Sentimiento gaucho*[113].

El tango como danza se conoció en ambos continentes, y fue quizá posible porque la Argentina de 1910 no sólo mostró los avances de su modernización arquitectónica y política, también propició el conocimiento de expresiones artísticas populares, de baja condición social y de ritmos de cierta complejidad cultural, como quizá fue, originalmente, el tango. Pero este cruce cultural no fue un diálogo. El tango *for export* tuvo una primera versión en el arribo del siglo XX, cuando fue considerado un producto exótico y sensual; faltaban pocos años para que retornara a los escenarios europeos pero esta vez con una forma más estilizada, en un contexto que ya había atravesado la Primera Guerra Mundial.

Durante 1914, la sociedad europea no parecía acusar el impacto de un continente en guerra reciente, las charlas banales sobre el tango, los concursos de baile y la afirmación de la condena social sobre las nuevas danzas seguían siendo parte de los comentarios sociales. A fines de ese año, el gerente del *Queen Theatre* proponía la realización de un *tango tea*, que combinaría una exhibición de tango, con la aprobación de los principales líderes de la Iglesia, entre ellos el obispo de Londres. A esta matiné de tango tal como fue bautizada, concurrirían la prensa y algunas de las principales figuras de la alta sociedad británica: la duquesa de Norfolk, lady Dundonald, lady Coventry, lady Castlereagh, lady Templeton, lady Helmsley, lady Beatrice Wilkinson, lady Layland Barratt, y lady Ninian Crichton Stuart, entre otras señoras. Junto al programa de baile, le sería entregada una pregunta: ¿el tango es indecente? Cada invitado debería contestar por sí o por no[114]. Pero producto del conflicto bélico internacional, a comienzos de 1915, el tango casi había desaparecido de las columnas de los diarios y sólo se mantenía en los repertorios de baile, en los clubes y reuniones. Las complejas figuras ensayadas a comienzos de la década se disiparon, y convirtieron al tango en una danza tranquila y graciosa, según lo comentaban los periódicos de la época.

A la vuelta del siglo, europeos seducidos por lo exótico, la dinámica del baile, las complejas figuras y el origen oscuro, importaron su música y su danza. En su adopción como moda recurrieron a los manuales de baile, a los bailarines autóctonos y a otros para aprender los pasos y lucirse en sociedad. Distintos ámbitos se poblaron con estas extravagancias junto a otras como el *maxixe* o el *fox trot*. En los años anteriores a la guerra, la sociedad europea se mostraba en su opulencia. Los Estados Unidos imitaban a la lejana Europa. Mientras esto sucedía, la Argentina a través de sus propias publicaciones daba cuenta del fenómeno. No sólo estaba llamada a ser el "granero del mundo" sino que además podía exportar un fenómeno cultural. Sorprendidos y orgullosos se jactaban de las destrezas nacionales, de la comprensión íntima del tango, frente a los torpes intentos de los europeos por bailarlo. Sin embargo, algunas de las crónicas en la Argentina no dejan de mostrar cierto orgullo frente a ese tango, que aunque torpe y desabrido, se había instalado cómodamente en Europa en las reuniones de la alta sociedad.

Entre estas divergencias de sentido atribuido al tango no hay contradicción. El tango fue reconocido y adoptado en el contexto europeo pero también criticado por ser innovado, por expresar una identidad propia –aunque posteriormente quedara escondida tras otros ritmos modernos–. Fue también reconocido y criticado a la vez porque incursionó en la escena cultural eurocéntrica y se instaló como una expresión cultural extraña, foránea, que para ser comprendida debía ser reconocida como diferente y en algunos casos como inferior. Estas características mostraban la tensión exis-

[113] *The Times*, 17 de noviembre de 1914. Estos tangos fueron grabados con letra hacia 1924.

[114] *The Times*, 3 de noviembre de 1914.

tente entre un contexto social que pretendía innovar en sus costumbres y los elementos conservadores que se oponían e incluso reprimían esa misma tensión. La adopción del tango como baile fue también parte de las expresiones que un sector social que se sentía presionado por las conductas morales de principio de siglo les imponían, de forma que la adopción de los ritmos modernos significó, para algunos, la manera de desmarcarse de la sociedad tradicional.

Hacia la década de 1920 el tango recuperaría su lugar en los escenarios europeos, aunque esta vez de la mano del impacto de una figura cinematográfica: Rodolfo Valentino. La audacia de esta danza y el glamour del cine llevarían a Valentino a convertirse en un icono del tango for export, revisado y actuado al estilo de Hollywood. A partir de allí se recuperaría el atrevimiento y la excentricidad que ya se había enunciado en los comienzos de 1910.

II
Los años veinte y después

"Y te cortás las patillas, a lo Rodolfo, sos un fifí"
Niño bien, tango, 1928.
Música: Juan Antonio Collazo
Letra: Víctor Soliño / Roberto Fontaina

Durante el período 1914-1940 la estructura social de la Argentina se había transformado, encuadraba en lo que a juicio de Gino Germani eran las *sociedades en transición*, modernas en algunos aspectos y tradicionales en vías de modernización en otros. Buenos Aires, la principal ciudad del país, emergió como el escenario central en el cual los cambios culturales, sociales y económicos encontraron expresión. En la década del 20 tenía casi el 20% del total de la población del país. Merced al proceso de migración (el 50% de los habitantes eran inmigrantes, en su mayoría españoles e italianos), la ciudad había cambiado, porque se habían asimilado y se habían creado tipos sociales nuevos. Como bien lo expresa Francis Korn, "*los porteños venían dibujándose desde la vuelta del siglo y se colorearon, conformaron y asentaron en la década del 20. Multiplicaron el sainete, generalizaron el tango, crearon un tipo físico con variaciones alrededor del color castaño claro (...) aprovecharon el conventillo en lo que tenía de rescatable: parecerse entre sí y parecerse a sí mismos*"[115]. Desde 1914 hasta 1936 la población de la ciudad de Buenos Aires creció en un 53%: pasó de 1.575.814 a un total de 2.415.142 habitantes al final del período; el 64% de la población era de origen argentino y de los nacidos en el extranjero el 37% era de origen español, el 34% de origen italiano, y 4% de origen ruso. En 1947 Buenos Aires alcanzó la cifra de 2.854.111 habitantes, lo que significa que durante el período 1914-1947 la ciudad experimentó un crecimiento total del 81%. Pero además, la vivienda había cambiado: "entre 1919 y 1935 la construcción creció a un ritmo de 40m^2 por persona agregada por año (...) la vi-

[115] Korn, Francis: *Buenos Aires: Los huéspedes del 20*, Buenos Aires, G.E.L.1989, pág. 148.

vienda más pobre posible seguía siendo el conventillo"[116], que por otra parte había decrecido entre 1919 a 1924.

Al mismo tiempo que este proceso social afectaba a la ciudad, en todo el país se producía la consolidación de un aparato estatal y el desarrollo de una economía que favorecía el crecimiento societal en diferentes dimensiones. En términos del paisaje de la ciudad de Buenos Aires, no fue sino hasta 1932[117] que apareció la primera villa miseria ubicada en la zona de Retiro; este nuevo elemento no fue un emergente aislado, sino un producto social en un contexto de expansión de la economía argentina que se caracterizó como "la ofensiva del campo hacia la ciudad"[118]. A nivel nacional, entre 1914 y 1947, la población argentina experimentó un crecimiento de 145%, en tanto que las viviendas ascendieron de 3.487.182 a 4.403.232 durante el mismo período.

Algunos autores sostienen que para el período de entreguerras se erigió la imagen de las dos argentinas y de las dos ciudades (el campo y la ciudad, la ciudad moderna y la villa miseria); como señalaba Gino Germani, "el proceso de industrialización y urbanización que caracteriza a la sociedad moderna tiende a transformar radicalmente la composición y el volumen de las clases populares y medias"[119]. Esta "ofensiva" del campo hacia la ciudad, "implicaba una nueva sustitución de importaciones, humana, al llevar a Buenos Aires la 'masa oscura' que venía a cuestionar el carácter europeo de la metrópolis[120]". Es decir, se hizo evidente que el proceso de sustitución de importaciones que tuvo lugar a mediados de la década del 30 era seguido por una movilidad social expresada en términos de migración interna, un mecanismo sociocultural que se convertiría en proceso político.

Los años treinta trajeron cambios significativos no sólo en la estructura del Estado, de fuerte carácter regulador del ciclo económico, a través de la creación de entidades reguladoras, y nuevos sistemas impositivos, sino también en la dinámica de la economía, fundamentalmente asociados con la

[116] Korn, Francis: "Buenos Aires. Población y vivienda 1920- 1930", Buenos Aires, Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2007.
[117] En este sentido puede verse el artículo de De la Torre, Lidia: "La Ciudad Residual", en Romero, José Luis y Romero Luis Alberto: *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*. Buenos Aires, abril, 1982. Cf. Francis Korn: "Vida cotidiana. Pública y privada 1914-1945". Academia Nacional de la Historia: *Nueva Historia de la Nación Argentina*. Tomo VII. Cf. Scalabrini Ortiz, Raúl: *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Gleizer, 1931.
[118] Romero, José Luis: *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
[119] Germani, Gino: *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Paidós, Buenos Aires, 1962, pág. 239.
[120] Gorelik, Adrián: "Buenos Aires y el país: figuraciones de una fractura". En Altamirano, Carlos (ed.): *La Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Ariel, 1999.

industria dirigida a los consumos. El mercado de consumidores, constituido a la luz de los prósperos años anteriores a la crisis del 29, permitió colocar bienes de fabricación local, asociados con la industria liviana y con bienes de consumo directo. La industria textil, las actividades orientadas a productos químicos, repuestos e insumos para la radiofonía y telefonía, también crecieron en forma significativa durante estos años. El proceso de sustitución de importaciones se orientaba a un mercado ya constituido, que además se encontraba en franca expansión, y que garantizaba una dinámica rápida e interesantes márgenes de ganancia.

Durante este período se creó un mercado de bienes más extenso y diverso, una publicidad y un modo de vida basado en el "consumo masivo", que virtualmente niveló las desigualdades de la sociedad. En relación con este punto, en su artículo sobre el consumo en la Argentina, Fernando Rocchi sostiene que "el mercado interno no tenía ni el carácter ni la capacidad para nivelar las desigualdades estructurales de la sociedad"[121]. Si bien se lo asoció directamente con la ciudad de Buenos Aires, este fenómeno tuvo otro eje en el "crecimiento del mercado interno, (e) implicó cambios tanto en los números como en la naturaleza de la economía argentina: lo masivo irrumpió por primera vez en el mercado mientras que el tiempo y el espacio le daban su dinámica cambiando su escena"[122]. Además de cumplir en forma trascendental una función integradora en la sociedad proyectando la modernidad urbana del centro a los barrios y de Buenos Aires hacia el interior, esta suerte de *revolución* en los consumos implicó nuevas relaciones sociales.

Valentino y los años veinte

En el film *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Rodolfo Valentino inmortalizó el tango en el celuloide. Allí el actor improvisó un baile de tango, vestido de gaucho, y comenzó a cimentar su imagen de *latin lover*. El texto original que había dado lugar a esta escena era la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, publicada en 1916. La saga, que dio origen al raudo ascenso de Valentino como uno de los más famosos galanes de la época, fue escrita por el español luego de un viaje por la Argentina. Las experiencias vividas en este país durante los años posteriores al Centenario de 1910, decidieron el argumento que escribió a su vuelta a París. Desde su entorno

[121] Rocchi, Fernando: "Consumir es un placer. La industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado", en revista *Desarrollo Económico*, Nro. 148, Vol. 37, enero-marzo, 1998.
[122] Rocchi, Fernando: Ibídem, pág. 556.

parisino comenzó a darle forma al personaje central de la novela: Julio Desnoyers, un argentino amante del tango, quien retorna a París pocos meses antes de la Primera Guerra. En el primer capítulo, Julio –al reencontrarse con su amante– le pregunta:

–"y no has bailado en todo este tiempo?"

–"No, no he ido a ninguna reunión chic desde que te marchaste... un día tangueamos en una fiesta de familia, ¡qué horror!, faltabas tú, maestro"[123].

El escritor aclara: "habían vuelto a estrecharse las manos y sonreían. Desfilaban ante sus ojos los recuerdos de algunos meses antes, cuando se había iniciado el amor, de cinco a siete de la tarde, bailando en los hoteles de los Campos Elíseos, que realizaban la unión indisoluble del tango con la taza de té"[124].

La rememoración de la impronta fugaz del tango antes de la Primera Guerra fue recuperada por Blasco Ibáñez. La narrativa y el drama de amor que vivían estos personajes se volvió un éxito de ventas, al menos en los Estados Unidos, donde Blasco Ibáñez pasó a ser uno de los autores más vendidos en aquellos años. El éxito de la novela fue tal, que los estudios Metro la seleccionó para llevarla a la pantalla cinematográfica bajo la dirección de Rex Ingram, un destacado director de Hollywood. La película fue considerada un drama épico que "sostiene, en sus rasgos heroicos, un mensaje que es capaz de atraer multitudes, y dejarla sin aliento"[125]. En *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Rodolfo Valentino fue Julio y en su interpretación de aquel baile dejó plasmada una cierta manera de bailar, completamente extraña a como se bailaba en Buenos Aires. En sus memorias, Valentino reconocía que para bailar el tango prefería una mujer joven, delgada, de peso medio y fogosa. El tango necesitaba de estas condiciones porque era una danza temperamental, que demandaba cierto "abandono"[126].

Valentino nunca había estado en Buenos Aires[127], y es probable que tuviera poco contacto con los bailarines del tango de los primeros años

[123] Blasco Ibáñez, Vicente: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Barcelona, Plaza Janés Editores, 1976.
[124] Blasco Ibañez, Vicente. *Op. cit.*
[125] *New York Times*, 27 de marzo de 1921.
[126] "My life story" Written by Rudolph Valentino, publicada en *Atlanta Constitution*, 4 de noviembre de 1926. Esto era señalado en contraposición al clásico vals, que Valentino prefería bailar con una dama mayor, porque era una danza que requería de cierta serenidad y seguridad al bailar.
[127] Cf. Pujol, Sergio: *Valentino en Buenos Aires. Op. cit.* En este texto, Pujol sostiene que si bien Valentino nunca estuvo en Buenos Aires su figura fue importante en relación con la consolidación de un estilo cultural expresado en diferentes manifestaciones de la época, entre ellas el tango.

veinte, pero quien sí había conocido esas geografías era el escritor y guionista español, que plasmó en su novela no sólo la realidad de la guerra sino la emoción tanguera de la primera década del siglo xx. Sin embargo, como bien señaló Sergio Pujol, el impacto de la figura de Rodolfo Valentino fue sorprendente a pesar de lo artificial de su tango.

El film *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se estrenó en agosto de 1921. Las críticas de espectáculo, como era lógico, no repararon en el baile del actor sino más bien en el realismo con el que se filmaron las escenas de la guerra mundial. Su baile apenas fue mencionado por algunos diarios, como *The Chicago Tribune* que señaló "Rudolph Valentino danced the tango so heartbreakingly"[128]. Luego del estreno, *The Washington Post* mencionó la importante movilización de tropas incluida en la película "para la colosal producción de la Metro, a cargo de Rex Ingram"[129]. El director explicaba que la razón por la cual la batalla del Marne había sido tan vívida se debía a que habían utilizado "hombres en servicio que de hecho participaron en ella"[130]. En agosto de 1926, reseñando la trayectoria del actor, luego de su muerte, *The Times* señalaba que "su interpretación en esta obra fue probablemente la mejor" refiriéndose a su destacada actuación en aquella película. El tango que ejecutó Valentino muestra las contradicciones que ofrecía ese estilo de baile durante esos primeros años: pasión, sutileza, deseo, agresividad. Más allá de su destacada actuación, el baile representó un valor agregado a la obra, debido a la destreza del actor para interpretar el baile al estilo europeo, lo que llevó al director a incluir la escena completa en el film. Ese mismo año, se estrenó por la Paramount Pictures una de sus más famosas películas: *The Sheik*. Mientras que el primer film lo dio a conocer, este último lo consagró ante el público masivo.

La imagen del famoso actor bailando el tango superó a la obra de Blasco Ibáñez, y la escena se instaló como un icono del reconocimiento y proyección internacional del tango, y así retornó a la Argentina. Años más tarde, un periódico norteamericano relataba la historia de un bailarín de tango argentino que, como Julio en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, era el hijo de un gran terrateniente argentino. Su influencia y atractivo en las mujeres era notable, tal como lo había sido la imagen de Valentino. "Por supuesto que vive en París, y es la primera vez que está lejos de casa (....) me gustaría ver a este hombre dentro de un año, para saber cuánto deja de él en aquellas tierras", sentenciaba el cronista[131]. El auténtico bailarín argentino que se

[128] *Chicago Daily Tribune*, 12 de septiembre de 1921.
[129] Ibídem.
[130] *The Washington Post*, 4 de septiembre de 1921.
[131] *Atlanta Constitution*, 22 de julio de 1926.

superponía al mito de Valentino no tenía demasiado futuro, de hecho hasta se había inventado el *Valentino Tango*, con algunas modificaciones del viejo tango –señaló un periódico– menos pasos complejos, manteniendo "la línea de dirección"[132].

En el plano estrictamente musical es probable que la relación entre ese estilo de baile y el tango que se escuchaba en la tierra de origen fuera más bien pobre. Hacia la década de 1920, había dejado de ser sólo música o una combinación de música y letras que no tenían un argumento desarrollado para dar paso al tango cantado, con las primeras cancionistas y pequeñas orquestas.

Mimi y Lily: La sensualidad de la posguerra

C'est le tango qui l'a rendu neurasthénique[133].

Luego de transitar la Primera Guerra Mundial, hacia los años 1920, un estereotipo neorromántico se desarrolló en Europa, donde algunos relatos recobraban el impacto que el tango había tenido durante la primera década del siglo XX. El clima de la sensualidad, la insinuación y el encuentro físico del baile del tango reaparecieron.

En 1925 se editaba en Francia una nueva novela de la popular escritora Felicien Champsaur, *Le Mal de Paris*. Si de retratar el mal de París se refería, la autora incluía en su historia una escena en donde dos mujeres bailaban un tango frente a la mirada atenta de dos hombres. En este *tango de mujeres*, así el nombre del capítulo, Mimi y Lily se exponían en el salón de un bar, explícitamente recordando la moda parisiense adoptada en 1913: el tango de Buenos Aires[134]. En el salón de baile, en medio del sonido de un piano y dos mandolinas (con jóvenes vestidos como gauchos), la atmósfera se volvía ardiente y fogosa, con esa música "*lánguida, impregnada de nostalgias lejanas... en medio de risas enervadas con frases enamoradas de mujeres grises de champán*"[135]. La música y el cuerpo creaban su propia realidad, aquella cadencia melancólica se expresaba en el roce de las manos, frotándose; en cuerpos que se encontraban en gestos nobles o brutales, en poéticos movimientos de dos mujeres enlazadas en la melodía. En la novela, ellas rozan sus labios haciendo que el ritmo sensual y grave se acentúe, parecían –diría la autora– *un matrimonio encantador*[136]. Era esa una danza argentina, señalaba, que se había "parisianizado", que combinaba lo moderno y lo antiguo en un solo movimiento. Aquella melodía exótica, de origen poco conocido, cargaba el ambiente de provocación sexual expuesta en las figuras de la danza y en las miradas enigmáticas y extrañas. El relato retomaba el sentido misterioso y exaltaba el significado amoroso de la danza, parecían "plegarias de una religión en la que se ha abandonado o se ha perdido un amor"[137]. Los hombres que observaban a las mujeres danzando permanecían hechizados en reconocido entusiasmo por los detalles rítmicos y las geografías corporales que se prestaban al baile. Mientras la atención de la mirada masculina se focalizaba en Mimi y Lily, otras parejas danzaban en círculo, a ritmo lento, voluptuoso, *con un frenesí pleno de las injurias que dan placer*[138]. Era un ambiente amoroso en donde las parejas se brindaban a esa atmósfera soporífera, entregadas a los brazos del otro, con ojos semicerrados y cuerpos que se friccionaban a lo largo de un *tango éperdu*... Era ésta una compleja escena de seducción en la que emergía el juego de la coquetería de ambas mujeres frente a la mirada del hombre, en el sentido dado por Simmel: un juego de representación que pretende llevar la atención hacia el sujeto, una provocación donde la mujer expresa un mensaje: "quizá puedas conquistarme, o quizá no"[139]. Esta forma de manifestación del cuerpo, a partir del juego de la coquetería, una mujer que necesita un hombre para mostrarse, refería a un formato epocal de la literatura romántica posterior a la Primera Guerra. Esa tensión entre la liberalidad y la forma conservadora que se expresaba en este juego donde la mujer insinuaba, representaba y atraía la atención ocultando, encuentra en la música del tango su clímax.

En el mismo sentido puede interpretarse el relato de Marcelle Tinayre que *Caras y Caretas* publicó en 1926[140] cuyo título era "El pudor y el tango"[141]; dos mujeres conversaban sobre el impacto del tango en París, muy diferente del que se conocía en Buenos Aires. Germaine relataba a su amiga que no creía en el "sentido escabroso" que se pretendía dar al tango pero,

[132] *Chicago Daily Tribune*, 7 de septiembre de 1922.
[133] *Le tango neurasthénique*, canción creada por Georgius y con música de Pierre Chagnon. 1922. Galica, Biblioteca Nacional de Francia.
[134] De este modo lo señalaba la autora.
[135] Champsaur, Felicien: *Le Mal de Paris*, París, Eugène Fasquelle Editor, 1925.

[136] Ibídem.
[137] Champsaur; *op. cit.*, pág. 186.
[138] Champsaur, *op. cit.*, pág. 187.
[139] Cf. Simmel, Georg: "La coquetería" en *Sobre la aventura*, *op. cit.*, pág. 148.
[140] Marcelle Tinayre, escritora nacida en 1882-1948. Después de la Primera Guerra Mundial, se hizo muy conocida por sus relatos en dos de las publicaciones de interés general más importantes de Francia: *Revue de Deux Mondes y Revue de Paris.* Entre sus obras más importantes se encuentran *Persephore, La vida amorosa de Madame Pompadur*. Su estilo de escritura se desarrolló dentro del género romántico francés posterior a la Primera Guerra.
[141] *Caras y Caretas*, 1 de mayo de 1926. Nro. 1439.

sin embargo, luego de que el obispo de París lo censurara, había decidido no continuar bailándolo por temor a ofender a la Iglesia Católica. Germaine se refería a ella misma diciendo que era una mujer a la moda, ya que seguía las instrucciones de su modisto y del obispo. Pensativa aseguraba que no había sido prohibido bailar el *shimmy*, razón por la cual había comenzado a practicarlo. También en este relato aparece la tensión entre el pudor y la moda, entre la vergüenza personal y la intención de seguir las tendencias sociales. Aunque la dama disfrutara bailando el tango, si un representante institucional como un obispo lo prohibía, dejaría de hacerlo, para no parecer poco pudorosa[142]. El "deber ser" se imponía sobre la conducta de la dama. Pero en todo caso, su picardía recaía sobre otro estilo de baile, el *shimmy*, ya que no se referían a él en términos censurables. El mensaje social que trasmitía el texto estaba claro, más allá de sus opiniones personales, era preferible ajustarse a la regla moral. Y en este sentido, el relato vuelve a marcar la tensión entre lo subjetivo y lo institucional, entre el gusto por elección y la conveniencia social. Desde la Gran Guerra, el tango era el fondo sonoro de esta implicación social entre lo conveniente y lo espontáneo, lo que se imitaba y lo que distinguía; la conducta en el conjunto y la regla social que presionaba la libertad del individuo. Libertad que se expresaba en el cuerpo, aun cuando esa danza se domesticó a través de manuales de bailes y academias –como sucedió una década antes–. Era la expresión de placer frente a la mirada atenta de los otros, mirada que censuraba y deseaba.

El relato publicado en Buenos Aires en 1926 fue escrito bastante antes que la decisión del arzobispo de París, cardenal Amette, en 1920, en la cual se proclamaba a favor del tango diciendo que era una danza inocente y que estaba a favor de su enseñanza incluso en las escuelas de convento. Finalizaba así una larga controversia entre la Iglesia y los instructores de tango. En todo caso, concluían ambos, se trataba de los excesos de algunos profesores de esta danza y no de la naturaleza de la misma. La tensión quedaba manifiesta como un problema individual y no social. Bailarlo o no, y el modo de bailarlo, no podían ser responsabilidad del contexto social sino de quien elegía ejecutar el baile de un modo determinado.

En los años posteriores a la Guerra, Marcelle Tinayre opinaba que los salones dorados, los voluptuosos ambientes repletos de luces, instauraban bailes que eran la expresión típica de esa época. Lo eran, no porque el lujo y la frivolidad fueran naturales sino por expresar la intención de dejar atrás

[142] Georg Simmel sostiene que "El pudor nace al notarse el individuo destacado sobre la generalidad. Se origina cuando sobreviene una acentuación del yo, un aumento de la atención de un círculo hacia la persona, que a éste le parecen inoportunos".

el presente. En los ambientes donde se bailaba el tango y el *fox trot*, las mujeres intentaban verse espléndidas, usando gran cantidad de joyas y pieles, porque deseaban representar una época dorada que probablemente se había disipado. Éste era un comportamiento típico de la posguerra, la pretensión de ser felices y ricos era sólo un simulacro: "miren en sus ojos, escuchen su risa, y encontrarán en sus vanos pensamientos un extraño miedo, un sentimiento de cansancio, y casi un loco deseo por olvidar el ayer, el mañana y a sí mismas", concluía Tinayre en su presentación ante el *Congreso del club de mujeres* en 1920[143].

En el pasaje de la década de 1910 a la del veinte, hubo algunos elementos de continuidad: la visión de las consecuencias que la pasión y el tango ligados en la danza tenían, por ejemplo, sobre los encuentros amorosos. En Estados Unidos, se había conocido la historia del joven bailarín argentino, Horacio Colombres, como un ejemplo de la pasión irracional que podía despertarse al ritmo del tango. Colombres había conocido a María Moreno, bailarina española, en una exhibición. Ella se mostró estremecida ante el bailarín de tango que "interpretaba, magnífico, las dolorosas quejas de los bandoneones populares"[144]. La pareja de bailarines se lució por varios escenarios en el extranjero, hasta que la infidelidad de Colombres le fue revelada a María, que le exigió la separación. La revista *Caras y Caretas* señaló cómo el joven buscó consuelo "en los paraísos artificiales" hasta que por fin llegó el cruel desenlace: mató a su pareja y luego se suicidó. El tango tenía el efecto de ser "violentamente afrodisíaco"[145]. Las historias que circulaban en los diarios y revistas narraban la provocación que esta danza ejercía en los diferentes contextos. El relato Christabel Hulme en el juicio de divorcio contra John Hugo Russell, tercer barón de la dinastía Amphill en Londres, fue otro ejemplo: Hulme había engañado a su esposo y desde Suiza le escribía una carta donde aseguraba que "aquí hay un profesor de danzas con quien bailo el tango todas las noches. Tengo cuatro hombres que no tienen precio, soy muy afortunada... estoy enamorada de uno de ellos, que tiene un cabello hermoso y un figura maravillosa"[146]. No había dudas del proceso de decadencia moral al que se había arribado, y esta música "promiscua" servía de fondo.

Durante la década de 1920, tanto en Europa como en Estados Unidos, el tango siguió exhibiéndose en los teatros, las grabadoras y en las radios.

[143] *New York Times*, 2 de febrero de 1920.
[144] *Caras y Caretas*, 26 de mayo de 1928, Nro. 1547.
[145] *Chicago Daily Tribune*, 26 de junio de 1921.
[146] Éste fue el testimonio que John Hugo Russel presentó en Londres para pedir su divorcio. *Chicago Daily Tribune*, 12 de julio de 1922.

En París, como lo relataba Vicente Blasco Ibáñez, el baile y el tango seguían manifestándose en los restaurantes y los salones. El cronista admiraba el cambio de costumbres en la década, en los viejos tiempos –señalaba– era imposible imaginarse que en medio de una cena se dejara la mesa de canapés para ir a bailar un tango. ¿Podía alguien imaginarse, una década antes, que en la *Maisson* de Mme. Channel, mientras desfilaban las nuevas creaciones, podía hacerse un *break* para un tango, un número de *jazz*, y luego proseguir como si fuera la pantalla de una película de cine?[147] En los años veinte, París había incorporado la danza a los más sofisticados lugares. El tango influía, incluso, sobre las últimas creaciones en la moda y en la adopción de los nuevos largos de las faldas y vestidos, para adaptarse a los ritmos bailables. En los *night clubs* de Nueva York, las muchachas se fijaban si el largo de sus faldas era apropiado para esos ritmos y se admiraban al realizar los nuevos pasos de baile del tango que volvía después de la guerra, junto al más anticuado vals[148].

En Italia, con la presencia del nuevo régimen político, el tango persistía e incluso era más visible. Un viajero norteamericano señalaba que el *Casino Valadier* se había convertido en la última palabra en los "santuarios del tango". La obra de Mussolini había mejorado la ciudad de Roma a punto tal que ya no se veían ni los mendigos ni los ladrones que en las épocas previas a la "Marcha sobre Roma" habían caracterizado la ciudad. La antigua ciudad brillaba por sus nuevos restaurantes, por la limpieza y brillo que los fascistas habían dado a los salones de baile y a los ámbitos de divertimiento social[149].

La presencia del *jazz* y el *shimmy* opacaron al tango e instalaron un nuevo ritmo y una nueva manera de bailar y expresarse. Algunos críticos se abocaron a la tarea de volver a instalar al tango y al *jazz* en las noches europea y norteamericana; otros simplemente criticaron estas danzas modernas. Arthur Murray se referiría al "nuevo tango", señalando que las danzas inmorales se habían reducido gracias al auge del *charleston* y a la vuelta del tango a través de su simplificación: sólo cuatro pasos, éste era tan fácil de bailar como el *fox trot* y estaba basado en el antiguo vals, es decir que mantenía un estilo refinado[150]. Otros cronistas, más optimistas sobre el impacto del *jazz* en Europa y el desplazamiento de los viejos ritmos, creyeron ver una conquista de Broadway sobre Europa[151]. Así, por ejemplo, un periodista de *New York Times* señalaba la presencia del *jazz* en todos los escenarios europeos, pero además aseguraba la influencia norteamericana en todos los ritmos de moda, incluido el tango. Enfervorizados por el avance de la cultura norteamericana lanzaban una extraña interpretación sobre la aparición y el éxito de la danza porteña en los escenarios internacionales: aun cuando los expertos del tango eran sudamericanos e incluso españoles, en muchos casos los compositores eran nativos de los Estados Unidos, en donde el tango había visto la luz por primera vez[152].

A mediados de los años veinte, José Bohr, un músico hijo de inmigrantes alemanes, que se había nacionalizado argentino en 1925, compositor del célebre tango *Cascabelito*, se presentó en diferentes programas de radio junto a su conjunto musical. En noviembre de 1925, lo había hecho en la WHCA de Nueva York, donde interpretó un repertorio compuesto por sus propias canciones[153]. Al año siguiente, lo hizo junto a Los Gauchos y concentró mayor atención de parte de la prensa norteamericana. *The New York Times* se refería a este exótico grupo de músicos y bailarines diciendo que "José Bohr y su grupo de once gauchos harán una gira por los Estados Unidos cantando canciones argentinas y bailando sus danzas. (...) los doce gauchos usan camisas y pantalones de seda de color rojo y negro, botas altas con espuelas de plata, y llevan el pintoresco sombrero de las pampas"[154]. Días después, el mismo periódico seguía impresionado por la banda de gauchos argentinos: "la primera organización musical sudamericana en visitar los Estados Unidos". El cronista volvía a reseñar la típica pero exótica vestimenta e incluía una mención a las extrañas costumbres como el mate *they carry gourds and bombillas for drinking their teas* y sus instrumentos nativos como los "*bandorreones*"[155]. Posteriormente, Bohr participaría de algunas producciones fílmicas que lo mantendrían en la escena musical en los Estados Unidos. Poco tiempo después aparecían en los escenarios norteamericanos Francisco Canaro y su orquesta, Azucena Maizani,

[147] *Chicago Daily Tribune*, 29 de enero de 1922. Se refiere a la Maison Channel y el modo en que organizaba los desfiles de moda.
[148] *New York Times*, 17 de septiembre de 1922; 15 de octubre de 1923.
[149] *The Atlanta Constitution*, 6 de enero de 1924.
[150] *The Atlanta Constitution*, 8 de julio de 1926.

[151] En este aspecto, Lawrence Levine señala que "By the mid 20th century *jazz* was no longer exclusively American... Americans found that one of the results of creating a truly international culture is that you lose control over the criteria of judgement and categorization". *Op. cit.*, pág. 185.
[152] T. R. Ybarra, "*Jazz*'er Up!" en *New York Times*, 18 de diciembre de 1921.
[153] Esta información aparece en el horario de las emisoras de radio en los Estados Unidos, para la semana del 17 de noviembre de 1925.
[154] *New York Times*, 22 de diciembre de 1926.
[155] Sic. *New York Times*, 26 de diciembre de 1926. El diario también hacía referencia a una presentación realizada en la casa del mayor Walker el 23 de diciembre del mismo año. *New York Times*, 24 de diciembre de 1926.

Juan Carlos Cobián, Cátulo Castillo y Osvaldo Fresedo, entre muchos otros. En 1928, en las emisoras radiofónicas norteamericanas podía escucharse *Organito de la tarde*, y en 1930 la orquesta *Los Argentinos* de Osvaldo Fresedo se presentaba con relativa resonancia en WJZ Network. La misma era definida como un "conjunto nativo sudamericano que brindará sus melodías exóticas del corazón de América"[156]. En esa oportunidad, ejecutó algunos de los tangos ya clásicos de la música porteña de 1930: *La cumparsita, A media luz, Adiós muchachos, Mama, yo quiero un novio*[157].

En un país tan heterogéneo y extenso como los Estados Unidos, el tango podía tener un lugar de expresión. La difusión de esas voces en la radio, el medio más importante de los años 1920-1930, no implicó que éste se volviera un producto de difusión masiva, ni siquiera de consumo popular. Invariablemente, el tango quedó registrado en algunas producciones discográficas de la Víctor[158], y en las estaciones de radio más representativas de Nueva York, Los Ángeles o Boston. Se exhibió en algunos de los escenarios más significativos de la época, como el *Waldorf Astoria,* aunque esto no implicó que el tango fuera una presencia de dimensiones masivas en aquel país, y tampoco en Europa, aun cuando esta última fuera más permeable a la cultura porteña.

Aun con estas limitaciones, el período de entreguerras representó una época en donde el tango en el exterior, como fue el caso de Nueva York, París y Londres, convivió con nuevos ritmos y se mantuvo en escena. En cualquiera de ellos, en la década del veinte, se le atribuía un origen sudamericano o precisamente argentino. Aunque el problema del origen parecía resuelto, experimentó un inesperado giro en la década del treinta en los Estados Unidos.

Durante la década de 1920, el tango se expresó como parte de las costumbres liberales entre hombres y mujeres, con proximidades físicas y un frenesí que no fue, exclusivamente, una construcción parisina. La posguerra europea instaló este clima melancólico como una necesidad de recuperar el pasado inmediato, de recobrar el deseo, un ideal de belleza y seducción.

156 *New York Times*, 30 de marzo de 1930.
157 *New York Times*, 30 de marzo de 1930.
158 Así por ejemplo, en 1927 la Víctor difundía algunas grabaciones bajo la publicidad "Dance the Argentine's Tango", que incluía cuatro temas por la orquesta típica de Julio De Caro, y dos temas a cargo de José Bohr y su orquesta.

III
En Buenos Aires. Sociabilidad

"Esquinas del barrio porteño,
te pintan las nubes, la luna y el sol".

Esquinas porteñas, Vals. 1933.
Letra: Homero Manzi.

En los años treinta, Alberto Gerchunoff decía que la música de Buenos Aires surgía de la "palpitación incesante y el sentimiento ensordecedor"[159] de la modernidad. La poética del tango emergía de la "germinación anónima, del coplero que vive escondido en la barriada"[160]. Desde su punto de vista, el tango se había convertido en la música de Buenos Aires porque mezclaba el resonar en los talleres a través de las voces escondidas y una diversificación que se extendía por los diferentes lugares de esparcimiento. Los humildes barrios y los lujosos escenarios del baile poseían esta música común, esa conjugación permitía un trasvasamiento: "así como la señorita de sociedad baila el tango, también lo canta; y su letra, grave y monótona, le ha enseñado los sueños de la angustia plebeya"[161]. La canción de Buenos Aires se había oído en todos los ámbitos, había transmitido en su música y su letra, como una letanía, las vivencias de los sectores bajos que servían como ámbito para una historia común, una historia sentimental de la ciudad.

El tango era, entonces, la voz y la música que las manos de los inmigrantes europeos forjaron en su trabajo cotidiano, porque Contursi, Bettinotti y Bohr lo eran. Los hombres que crearon la canción porteña la hicieron posible porque se integraron a ese mundo. En definitiva, el tango, como

159 Gerchunoff, Alberto: *Buenos Aires. La metrópoli de mañana*, Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, s/f., pág. 110.
160 Ibídem.
161 Alberto Gerchunoff. Ibídem.

la ciudad, en la mirada del escritor, era "una cosa plural y única"[162]. La prosa de Gerchunoff se enmarca en un recorrido por las calles, los cafés, los espacios abiertos y los intersticios de la ciudad de Buenos Aires. La modernidad, el ruido de la industria, los nuevos obreros, los turistas, las voces entremezcladas de los inmigrantes eran los elementos que constituían ese territorio con el que estaba familiarizado. En varios de sus textos, el autor evidencia la construcción de su propia identidad en un diálogo real o imaginario con un otro: el viajero. Esta categoría externa era una alteridad a la que generalmente se refería cuando describía la ciudad de Buenos Aires. El viajero podía tornarse un enemigo para la construcción de la identidad, no porque se negara a percibir la identidad ajena como tal, sino porque aun conociendo las costumbres y formas de "ese extranjero" se esforzaba en transformarlas en algo conocido, sólo podía decodificar las costumbres ajenas en los términos de su propia cultura.

La mirada porteña del autor se entronca en ese diálogo con los viajeros del siglo XX, como fue el caso del conde de Keyserling que volvía a la noción de los pueblos jóvenes (ya desarrollada por Ortega y Gasset en la segunda década del siglo), y resaltaba los valores espontáneos de la Argentina que él había conocido: la improvisación, la imitación de la conducta europea, la generosidad argentina como contrapartida del derroche insensato del dinero, "especie de vicio nacional"[163], diría, y el orden sentimental por oposición a una tradición histórica. Gerchunoff deseba responder a esta mirada del turista que, sin entender los valores de esta sociedad, imponía una mirada etnocéntrica y profética sobre el futuro de esas otras civilizaciones: "Nos hallamos en un período que en los que recorren el mundo tropiezan con las repúblicas americanas. Nos descubren diariamente, nos auscultan"[164]. En los años veinte fueron las visitas del marahá de Kapurtala, de Humberto de Saboya y del príncipe Eduardo de Inglaterra las que recorrieron los diferentes itinerarios para conocer la Argentina[165].

A la mirada del turista, Gerchunoff opuso la visión desde el interior d : la ciudad, las calles, las veredas, los espacios de sociabilidad: los carnavales, los bailes, los paseos. Resaltó en sus relatos la perspectiva moderna: la muchedumbre, el ruido, los colectivos, la metamorfosis de un espacio social y geográfico que se sobrepoblaba. Poco era lo que el observador externo podía comprender de lo que los intersticios de la ciudad reservaba para

[162] Alberto Gerchunoff: Ibídem.
[163] Keyserling, Hermann: "Perspectivas sudamericanas" en Revista *Sur* Buenos Aires, Año I. Otoño 1931.
[164] Alberto Gerchunoff: *Caras y Caretas*, 28 de marzo de 1931.
[165] Korn, Francis: *Buenos Aires: los huéspedes... Op. cit.*

los verdaderos habitantes: sus personajes, sus sonidos. Primaba la visión de aquel que había comprendido a la ciudad en su inmensidad y a la vez en la intimidad de los cafés, de las relaciones sociales. El ambiente literario y político del que Gerchunoff se rodeaba facilitaba la comprensión total del fenómeno porteño. Nada allí era exótico ni extraño, en todo caso lo que se subrayaba en sus relatos era el sentimiento familiar con una ciudad que, originariamente, le fue ajena.

Sin embargo, la difusión del tango en Europa o Estados Unidos devolvía una nueva imagen del tango, porque no sólo se trataba de la música de Buenos Aires sino que era también un producto de exportación. Los escenarios extranjeros se realimentaban con las tendencias y modas de la posguerra, y esa imagen modernizada volvía hacia la ciudad de Buenos Aires. La posguerra había introducido un sentido más liberal de las formas y las costumbres, en donde el escenario del tango bailado pasaba a formar parte del encuentro seductor entre hombres y mujeres. Este nudo narrativo difundido en París en los años veinte volvería a la Argentina en algunos elementos, como por ejemplo las publicidades de las empresas discográficas. En 1923[166] Odeón difundía la idea del triángulo amoroso, dos mujeres y un hombre, una de ellas lo besaba apasionadamente, mientras que la otra aparecía en un leve desplazamiento de la escena[167]. La imagen era acompañada por una frase de uno de los tangos que se publicitaban: "Beso de la muerte", *Y el beso de fuego que le dio Margot el que antes la madre le diera borró.* La RCA Victor publicitaba de este modo los nuevos discos de tangos, doble faz de 25 cm., ejecutados por la orquesta típica de Fresedo o la Típica de Flores, aunque también se exponían los discos cantados. Los títulos de los tangos eran tan sugerentes como la imagen que ilustraba la publicidad: a *Beso de la muerte* se le sumaban otros igualmente imaginativos: *Los dopados; Peligro oculto; Labios rojos, Tinieblas.* Esta imagen representativa de la seducción del tango contrastaba en mucho con las prolijas orquestas que se presentaban en las radios a comienzos de 1920. La *celebrada* orquesta de Francisco Canaro, *cuyos bailes gozan de merecido renombre*[168], estaba muy lejos de representar la sexualidad que suponía el tango, más bien se mostraba como un pulcro quinteto en los precarios estudios de las primitivas emisoras radiofónicas[169], lo que parecía mantener la distancia obligada entre quien ejecuta la música y quien la baila.

[166] Cf. *Caras y Caretas*, 27 de diciembre de 1930. Nro1683.
[167] Publicidad de la RCA Victor en *Caras y Caretas*, febrero de 1923.
[168] *Caras y Caretas*, 1930.
[169] *Caras y Caretas*, marzo 1925.

La máscara y el baile

> "El uso de estas máscaras y estatutos debe haber sido reservado, durante mucho tiempo, a las familias patricias, y de hecho –más aún que de derecho– no parece haber sido totalmente comprendido por la plebe".
> Marcel Mauss[170].

> Disfrácese, señorita....
> Olvide el salón rígido y aburrido de la Avenida Alvear,
> el local de la fábrica, el cuarto de la oficina;
> olvide la miseria triste, los días ordinarios,
> los actos comunes, transfigúrese por un instante....
> Alberto Gerchunoff[171].

En el libro *Buenos Aires: Los huéspedes del 20*, Francis Korn analiza el desarrollo de los carnavales de la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1920. La meticulosa descripción ilumina aspectos de la organización de los corsos, la procesión o cortejo por los diferentes barrios porteños, el uso de las máscaras y la elección de la ornamentación que acompañaría los festejos. Los concursos carnavalescos, la organización de diferentes comparsas y murgas emergen en su relato como parte de la peculiaridad de los festejos de Buenos Aires[172]. Los bailes de máscaras fueron una de las diversiones y eventos sociales más preciados en la cultura de las primeras décadas del siglo veinte. Los famosos carnavales porteños dieron lugar al lucimiento del juego del equívoco en el disfraz, pero también incorporaron la música y el baile como instrumentos de socialización. En la relación del sujeto con la máscara, las mujeres parecían ser las principales protagonistas de estos juegos. Disfrazadas de colombinas, o simplemente utilizando un antifaz sobre su atuendo, iniciaban el juego de una identidad recreada (aunque quizá no falsa), para atrapar la atención del otro. En esta relación se inscribieron músicas, relatos y memorias sobre los carnavales y los corsos, donde el trasfondo de la música del tango sonaba con cierta inmediatez. Tradicionalmente el corso oficial comenzaba en Plaza de Mayo, seguía por Rivadavia hasta Pueyrredón[173].

[170] Mauss, Marcel: *Sociologie et anthropologie:* París, Presses Universitaires de France, 1968, Citado en Francis Korn: *Buenos Aires: Los huéspedes del 20*, Buenos Aires, GEL, 1984, pág. 188.
[171] Gerchunoff, Alberto: "Disfrácese usted, señorita" en *Buenos Aires, la metrópoli de mañana*, Cuadernos de Buenos Aires, Buenos Aires. s/f.
[172] Cf. Korn, Francis: *Buenos Aires: Los huéspedes*... Cap. V. *Op. cit.*
[173] En su libro *Buenos Aires: Los huéspedes del 20* Francis Korn describe en detalle la ubicación de los corsos en los diferentes barrios de la ciudad, y las características de los diferentes disfraces y mascaradas utilizadas durante esa época. *Op. cit.*, pp. 183-197.

En el verano de 1923, la Avenida de Mayo, los barrios de Flores, Villa Urquiza, Belgrano y Avellaneda, entre otros, se iluminaban con las comparsas, los escenarios y los desfiles del carnaval en Buenos Aires. Muy lejos había quedado la oscura crítica que Aníbal Latino había hecho de los carnavales como una costumbre impúdica, señera y descartable[174]. En la década de oro de la Argentina de siglo xx, los carnavales eran un disfrute y los corsos su escenario más destacado. La Avenida de Mayo se vestía con un animado y pintoresco desfile, con un gentío heterogéneo y numeroso "enredados en las multicolores cintas de las serpentinas" donde grupos alegres y elegantes mostraban sus máscaras "rindiendo su bullicioso tributo al cascabelero dios Momo"[175]. Si no se quería ir al centro, los barrios se volvían una geografía posible para el festejo del carnaval. En Flores, las señoritas de la familia Attone formaron en su palco un encantador grupo llamado "Noche árabe". En otro palco, las muchachas de las familias Cincolta, Bonanni y Stolbizer, disfrazadas de damas de mediados del siglo xix, presenciaban alegres el desfile por la calle principal. Ellas no eran las únicas, Eloísa e Isolina Bazo, María Barbero, María Blanco e Isabel Masine también habían combinado sus preciosos vestidos de satén y sus pelucas rubias, con un pequeño ramillete de flores, en la confección de un disfraz que no refería a época histórica alguna pero que, sin embargo, desbordaba romanticismo.

El corso del barrio de Belgrano presentaba un ambiente lujoso, con una fila de descapotables que transportaban a las bellas muchachas vestidas de dama antigua, señoritas de *charlestone* o con un disfraz alusivo a alguna colectividad de inmigrantes. Las señoritas Artegani, de Giorgi, Tagiani, de Rosa, Peréz y Corti se ubicaban en sus respectivos palcos, con disfraces armónicos y vestidos sensuales. En Avellaneda, el corso se instalaba en la calle Galicia, en su aceras se ubicaban los palcos; por ejemplo el de "los abanicos"[176], donde las señoritas Jacinta y Emilia Mantelini, Leticia, Dosolina y Ángela Santandrea y Erminia Rico posaban para la foto de *Caras y Caretas* con sus floridas faldas y sombreros en forma de abanico español que parecía una cofia de importante tamaño. Ideas extravagantes, suaves telas, sensualidad y alegría se instalaban en los palcos, lugar de la mirada pero también desde donde se mira, y en la calle, la acera por donde circulaban las *bañaderas*, los descapotables y las comparsas.

[174] Latino, Aníbal (José Ceppi) *Tipos y costumbres bonaerenses*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.
[175] *Caras y Caretas*, febrero 1923. 1273, año 26.
[176] Esta formulación parece haberse replicado en varios corsos barriales.

En 1921, Francisco Canaro se consagraba como el éxito de los carnavales, con su doble orquesta de *jazz* y tango. Los carnavales no se agotaban en la calle, los salones y teatros, también ofrecían sus fiestas. En febrero de 1923, el teatro de la Ópera celebraba la fiesta del tango en donde un atractivo grupo de damas y caballeros habían concurrido a la velada organizada por la Sociedad de Autores y Compositores de Música. En la escalera del salón posaban para la foto, un grupo de mujeres y hombres jóvenes. Ellas con vestidos que aludían a diferentes temas carnavalísticos: bailarinas, odaliscas, egipcias, con tocados floridos, plumas, tules y rasos; por detrás se ubicaban los hombres con prolijos smokings. En 1924 se anunciaban diferentes bailes de carnaval en espectaculares bailables o en algunas sociedades de inmigrantes: en Unione e Benevolenza donde se realizaba un *dancing club*, en la Casa Suiza, en La Rusticana en Sarmiento al mil trescientos. Pero, además, el baile de carnaval podía experimentase en teatros y bailables. En 1928 el Teatro San Martín publicitaba sus "6 Bailes 6", con un gran concurso de tangos con la intervención de Azucena Maizani, Sofía Bozán, Tita Merello, Libertad Lamarque, Ada Falcón, Rosita Montemar, Lucy Clory, Mercedes Simone, Anita Palmero y Julia Rossi. Allí se estrenarían nuevos tangos, lo que parecía causar una gran sensación. Además de los otros números bailables y la consagrada fiesta de disfraz, se anunciaba "La Misa del Tango" de Julio De Caro, y un gran final con la orquesta del mismo músico, reconocido como "El As del tango"[177]. Ese mismo verano, en el teatro Coliseo de Charcas 1115 animaban el baile de carnaval la orquesta típica de Lomuto y la *Jazz Band* de Teisseire. Años más tarde el éxito de los carnavales podía seguir apreciándose en la difusión de las diversas jornadas de bailes y orquestas: "Carnaval, señalaba *Radiolandia*, va a venir a resolverse por una impresionante cantidad de bailes. ...Esos bailes que desde todos los rincones de la ciudad llaman con la sugestión de nombres consagrados a los bailarines, la presencia en ellos de grandes orquestas"[178]. Para hacer más prestigiosos los carnavales porteños, las principales orquestas habían sido contratadas el año anterior, y los contratos detallaban cifras exorbitantes. En todos los puntos de la gran ciudad, un baile de carnaval esperaba con su animación y su música, para que los participantes hicieran lo que mejor sabían hacer. En 1941, el escenario principal estaba en el Luna Park, donde actuarían Francisco Canaro y su orquesta. En Boca Juniors, D'Arienzo; en River Plate, Osvaldo Fresedo y su típica. En San Lorenzo de Almagro y Gimnasia Esgrima de Villa del Parque, estaban las orquestas de Rodolfo Biaggi y Miguel Caló. En el Club de Estudiantes de

[177] *Crítica*, 18 de febrero de 1928.
[178] *Radiolandia*, 19 de febrero de 1941.

Buenos Aires actuó Alberto Castillo. En el club Haynes, Alfredo De Angelis. Esto en lo que se refería a los grandes clubes de fútbol, pero los pequeños clubes barriales también organizaban su festín, fueron algunos de ellos la típica de Juan Carlos Cobián en el Club Grafa; Ricardo Malerba en la Unión de Obreros Municipales; Osvaldo Pugliese en el Círculo Almagro; Domingo Federico y Cesar Bo en Social Rivadavia.

En los teatros porteños también se vivía el carnaval con la música del tango; en el *Politeama*, Julio de Caro o Roberto Firpo en el *Parque Retiro*. En los clubes del conurbano bonaerense se presentaba esta asociación: en Racing actuaría Aníbal Troilo; en Independiente, Carlos Di Sarli y Ángel D'Agostino; en Lanús, Pedro Laurenz, y Juan Polito en Santos Lugares. El tango no estaba sólo en estos festejos, las orquestas características y las orquestas de *jazz* se sumaban a los programas[179].

En los carnavales, los habitantes de la ciudad de Buenos Aires y sus suburbios poblaban el centro y los barrios. Desde los diferentes partidos del conurbano se cruzaba el límite para disfrutar del baile, los encuentros y las buenas orquestas de tangos. La empresa podía ser compleja, sobre todo para las mujeres jóvenes. Debían coordinar con sus amigas porque una cosa era venir desde los suburbios y otra muy distinta volverse. Julia Rom, por ejemplo, participaba de los bailes de Carnaval del *Luna Park* siempre acompañada por sus dos hermanos y su joven novio. Escoltada por ellos podía ir hacia la ciudad capital y regresar a su casa en San Martín. En el caso de Marta, de Santos Lugares, los bailes de carnaval se resolvían con sus primas y primos de Villa del Parque o Devoto. Una vez llegada en esa localidad, se dirigía con ellos a alguno de los clubes en los que se presentaba la orquesta de D'Arienzo. Volver caminando en grupo era un retorno seguro en una ciudad donde los barrios eran tranquilos.

Los corsos proliferaban en todos los barrios, pero disfrazarse era sólo para algunas oportunidades, excepto para algunos muchachos que salían disfrazados con las ropas de las hermanas, primas o tías a pasearse por las cuadras cercanas a la plaza, donde desfilaban y ridiculizaban a diferentes caracteres. La trayectoria se interrumpía para participar en el baile en el centro de la ciudad. La época del carnaval se desarrollaba como un "tiempo festivo"[180], una fiesta popular con disfraces, juegos, murgas, baile, canciones, en el corso, la calle y los clubes.

[179] Pujol, Sergio: *Historia del baile*, Emecé, Buenos Aires, 1999.
[180] En el sentido que le otorga en su análisis Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994. "Donde quiera que se mantuvo el aspecto libre y popular de la fiesta, esta relación con el tiempo, y en consecuencia ciertos elementos de carácter carnavalesco, sobrevivieron", pág. 197.

En relación con el baile y el tango, los bailables, los salones y los clubes eran algunos de los ámbitos en donde el tango implicaba la actuación de las orquestas. En pistas de teatros donde las variedades constaban de diferentes números musicales, se podía experimentar este mundo del baile. En la década de 1920, el *Abdulla Club* ofrecía sus "grandes noches de moda" animadas por dos orquestas: *Americana*, de Lorenzo Olivari, y la *Típica Criolla* dirigida por Juan Carlos Cobián[181]. Pocos años después, los diarios publicitaban los fabulosos bailes del *Chantecler Dancing* de la calle Paraná 440, cuyas fiestas eran animadas por dos orquestas en tres secciones. Además, anunciaba "regias farándulas de 80 eximias bailarinas[182], u ofrecía "dos nuevas y regias orquestas" o un colosal programa de *varietés* con tres secciones diarias que se llevarían a cabo en su "Gran Jardín de Verano con Palcos y Glorietas"[183].

Si los carnavales, con sus corsos y clubes, eran la ocasión propicia para bailar el tango, encontrarse en la danza y disfrutar de los músicos y orquestas predilectas, la composición de la letra de los tangos había hecho del disfraz y la máscara uno de sus temas predilectos[184]. En la década de 1920, la máscara y el carnaval seguían despertando interés y misterio. Desde la publicidad se jugaba con la doble dimensión entre lo que la máscara muestra y lo que oculta. En 1923, una propaganda destacaba: "Quítese esa máscara. Arránquese el antifaz de un cutis lívido y unos ojos sin lustre". Era la *Sal Hepática* de Bristol Myers and Co., que mostraba a una mujer rodeada de una *campanilla* que le quitaba el antifaz, y a un gnomo que reía a su lado satisfecho de ver el verdadero rostro femenino. En la misma década, la publicidad de productos *Suprema* mostraba una María Antonieta enmascarada y le preguntaba: "Al quitarse el antifaz, ¿podrá Ud. afrontar las miradas escrutadoras con la seguridad de que su rostro no da lugar a críticas?"[185].

En el arrabal no hay corsos, como no hay luz,
como no hay veredas[186].

[181] *La Argentina*, 13 de noviembre de 1922.
[182] *La Argentina*, 30 de octubre de 1925. Las publicidades se repiten para todos los meses de primavera.
[183] *Crítica*, 16 de febrero de 1928.
[184] En *Los huéspedes*... Francis Korn cita a Mauss donde señala que la máscara puede referir al personaje que cada uno es y quiere ser. *Op. cit.*, pág. 184.
[185] *Caras y Caretas*, mayo de 1923.
[186] Korn, Francis: *Buenos Aires: los huéspedes... Op. cit.*, pág. 187. Allí señala que si bien no hay corso no significa que falte alegría ni diversión. Los modos de sociabilidad de los sectores populares integran las reuniones sociales con la participación en los corsos.

La poética del tango recuperó la pregunta por la identidad escondida detrás de la máscara[187]. En esta clave quien trastocaba o doblegaba la identidad a través del antifaz era, generalmente, una mujer. El tango *Siga el corso*, escrito por Francisco García Jiménez en la década de 1920, exponía de forma clara y directa la seducción y el misterio que el ambiente del corso producía en los carnavales porteños. El antifaz, la máscara, el disfraz, eran los elementos de un desvío de la verdadera identidad: permitían crear otra para la mirada ajena. La máscara o la careta, y la ilusión de otra condición social, de ser otro, de un *como si*, proponía el principio social de la *inversión* "aplicado de modo consistente"[188]. El baile, la fiesta, la alegría, la inversión de la identidad, afloraban en los carnavales, en su puesta en escena, al compás de los ritmos de moda: el tango, el *jazz*, el *fox trot*. En tangos como *Pobre Colombina*[189], que "está triste y da pena" aunque antes fue la reina de la alegría, o *Cascabelito*[190], la referencia a la máscara y la alegría que imponía el carnaval se ligan en una única propuesta: "volvamos a darnos cita, misteriosa mascarita de aquel loco carnaval". La máscara seduce pero confunde, la confusión se expresa en la ausencia de reconocimiento de aquella mujer que se conoció en otro tiempo, "¿sos vos?" o "decime quién sos vos", a la pregunta por la identidad le sucede el reconocerla: "disfrazada de rica estás papa, lo mejor que yo vi en carnaval"[191].

Quitarse la máscara o, en términos más vulgares, sacarse la careta, sería un tema clásico de las letras de tango. El sujeto de este reclamo serían tanto hombres como mujeres, los hombres que pretendían parecer un *high life*, pero también muchachos de clase alta que deseaban parecer compadritos. En el caso de las muchachas, como veremos más adelante, la máscara escondía el deseo de un ascenso social. Lo cierto es que ese simulacro que promovía su uso no borraba la marca de fábrica de la condición originaria. Así, se puede ver en el tango *Muchacho* (1926), que el protagonista, a pesar de participar de esa experiencia cultural porteña, no sabe lo que es vivir la vida de un barrio, la esencia tanguera, porque en realidad su origen es el de quien vive en "un primer piso de un palacete central" y dispone del dinero para pagar los elementos del tango. Más evidente era esta máscara en el

[187] "Decime quién sos vos, /decime dónde vas, / alegre mascarita que me gritas al pasar, /qué hacés me conocés, adiós, adiós, adiós.... /(...)Sacate el antifaz, te quiero conocer.... / Detrás de tus desvíos todo el año es carnaval".
[188] "Pero invertir es, apenas, un mecanismo lógico y no siempre produce al evento social en una misma dirección". Da Matta, Roberto: *Carnavais, balandros e herois. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Editorial Guanabara, Río de Janeiro, 1990.
[189] Emilio Luis Ramón Falero, 1927.
[190] Tango de Enrique Delfino, 1924.
[191] *Carnaval*, de Francisco García Jiménez, 1927.

caso de *Compadrón*: un joven que pretende ser un compadrito de barrio pero que en realidad no lo es: "sos pa'mí, aunque te duela, compadre sin escuela, retazo de bacán"[192].

Uno de los temas del género tanguero fue la idea de esconder una condición social. La acción de venir al centro y pretender crearse una nueva identidad se repite en las letras de los tangos. Quienes vienen no son sólo las mujeres que se emplean como milonguitas, sino también los hombres. Aunque se ha señalado en más de una ocasión el contenido *machista* de las letras de los tangos, lo cierto es que la acción de *venir al centro* seducido por las luces de la gran ciudad se refiere también a la trayectoria masculina. Innumerables letras narran los desarrollos de la vida de los hombres en este trayecto de dejar "el pago" o el barrio porteño e internarse en la gran ciudad. En este tránsito se opera una transformación: los hombres pretenden ser otros. En algunos casos ayudados por sus dotes personales, en otros debido a un golpe de suerte, se instalan en el epicentro de la gran ciudad y simulan ser un "hombre nuevo" intentando borrar su origen. En este sentido, *Del barrio de las latas* comenta la vida de un joven de barrio, que llega a la calle Corrientes, "con un par de alpargatas y pilchas indecentes". La fortuna le sonríe al conocer a una mujer adinerada y el ser buen bailarín, que lo salva de un miserable destino. En el caso de los hombres, el estereotipo tanguero apunta al reclamo de aquel que se olvidó del barrio, de su familia, de sus orígenes y se convirtió en algo que no es: un bacán, un simulacro de *high life*. En tangos como *Che Bartolo* (1928)[193] en el que se asegura que "si el monóculo insolente te da un aire bacanejo" mientras que su padre "entre gente de boliche va arrastrando su vejez" y en *Niño bien* (1928)[194] que tenía "el berretín de figurar" sin caer en la cuenta de que no tenía "clase", a pesar de sus esfuerzos por hablar "de ti" o "fumar tabaco inglés", o en *Dandy* (1928)[195] en el que "pasás por niño bien y ahora te crees que sos un gran bacán", hay un disfraz que se adoptó para tapar lo que fue. Las letras resaltaban en la vergüenza que producía el intentar trasmutar la identidad y condenaban moralmente la triste experiencia de quien trató de ser otro en la ciudad. Quienes pretenden simular un ascenso social se han alejado del barrio, de la barra, de los amigos, y creen ser superiores a su grupo de origen por haber adquirido costumbres de esta nueva forma de vida: "que de repente te has parao y no querés saber de amigos del pasao (...) que en vez de chau decís good night y mademoiselle a las pebe-

[192] *Compadrón*, Enrique Cadícamo y Luis Visca, 1927.
[193] Letras de Enrique Cadícamo.
[194] Letra de Victor Soliño y Roberto Fontaina.
[195] Letra de Agustín Irusta y Roberto Fugazot.

tas vos llamás" (*Qué hacés, qué haces*, 1933). Algunos se asientan en la ciudad y se alejan definitivamente del barrio, otros sólo pueden hacer esta transmutación en los fines de semana, o en alguna situación particular como ir al baile o al hipódromo, como lo muestra el tango *Garufa*, en donde el narrador le reclama al protagonista que tiene "más pretensiones que bataclana (....) durante la semana meta laburo y el sábado a la noche sos un doctor, te encajás las polainas y el cuello duro y te venís al centro de rompedor"; o en *Lunes*, "Ayer en el Paddock jugaba diez y diez hoy va a cargar carbón al dique tres", en definitiva cualquiera de los dos se viste de "otro", o se disfraza, para poder "figurar", aparentar en otros ámbitos, los del centro.

El alcanzar una nueva posición o el intento de integrarse, o al menos transitar por los ámbitos de los sectores más acomodados, puede comprenderse como parte del análisis caracterológico que Ortega y Gasset hacía del estereotipo porteño en *El hombre a la defensiva*[196]. En 1929, intentaba explicar la esencia de la identidad argentina diciendo que éste ocupaba la mayor parte de su tiempo en impedir vivir la vida con autenticidad, "le falta fluidez y le sobra empaque". Según esta interpretación, el argentino, preocupado por su puesto en la sociedad –con un Estado que favorece esta deformación– mantenía una inquietud permanente por la figuración social, que expresaba en forma definitiva su inseguridad y su narcisismo. Esta posición defensiva evitaba que surgiera su ser espontáneo. Vivía detrás de su simulacro investido de la viveza criolla, la audacia, y su narcisismo, el argentino sólo mostraba su temor a verse desplazado. En este ensayo, Ortega concluye que la sociedad porteña "difiere de la española porque fuerza a las personas a esconderse detrás de una máscara y jugar el rol de alguien superior a él mismo"[197], a pesar de que el costo de este disfraz sea alto y sea su forma de esconder su inseguridad y su frustración respecto de la situación social en la que vive[198]. De ahí el problema de la argentinidad: "los argentinos desertan de sí mismos para representar un rol y proyectar la imagen de algo que sustantivamente no son"[199]. En definitiva, disfrazarse

[196] Ortega y Gasset, José: "El hombre a la defensiva" en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Alianza Editorial 1983.
[197] Lewald, Ernest: "Aim and Function of Costumbrismo Porteño", en *Hispania*, Vol. 46, Nro. 3, septiembre 1963.
[198] Señala Marta Campomar que en la perspectiva de Ortega, "el problema de la intimidad argentina es que se vive de una ilusión óptica, de una careta pública sin fondo vital. Este carácter de ficción falseada le conduce a asumir una conducta a la defensiva que frena y paraliza su ser espontáneo y deja sólo en pie su persona convencional". Cf. Marta Campomar: "Ortega y Gasset, un viajero imaginario por la Argentina". Mimeo.
[199] Cf. de Guerrero, Gloria Videla: "Ortega y Gasset en las letras argentinas: Mallea, Marechal, Canal Feijóo". Mimeo.

sólo servía para ocultar la baja estima de este hombre en el mundo moderno de la ciudad de Buenos Aires. La interpretación de Ortega le valió fuertes críticas. La cultura popular dio cuenta del proceso de transmutación y movilidad social, y rechazó la pérdida de la aureola moderna, en la que hombres y mujeres eran transformados en su aventura del ascenso social.

Del barrio de las latas se vino pa' Corrientes

> Toda referencia de un porteño sobre la mujer es rencillosa.
> Raúl Scalabrini Ortiz[200]

En la década de 1930 se inició en la Argentina un proceso de migración interna, un lento cambio demográfico que sería visible hacia los años cuarenta. Desde las diferentes provincias, producto de la crisis económica y laboral, se comenzó a producir una lenta migración hacia la ciudad que el Censo de la Ciudad de Buenos Aires, de 1936, pudo acreditar. Sin lugar a dudas, y más allá de las necesidades de subsistencia cotidiana, las luces del centro atraían a aquellos sectores que buscaban su lugar en el mercado de trabajo. La ciudad de Buenos Aires era, para cualquiera que viviese en el conurbano o en alguna capital provincial, una gran ciudad, poseía en 1914 más de veinte teatros (cómicos, dramático, zarzuelas), 104 salas de cine, dos circos y 4 teatros de variedades. Según la estadística municipal, hacia 1936 ya existían 33 teatros, 220 cinematógrafos, además del hipódromo de Palermo "y centenares de estadios y canchas de ejercicios físicos"[201]. En la geografía de la ciudad, el Teatro Colón se destacaba por su magnificencia: "sus reuniones son la expresión más acabada del brillo y de la opulencia argentina"[202]. Pero no era el único entre los teatros distinguidos y brillantes, estaban además el Coliseo, el Odeón, el Cervantes, el Politeama, el Nacional Argentino, el Apolo, el Liceo, el San Martín, el Cómico. La industria cinematográfica emergía en el centro porteño, algunas de las empresas habían construido "verdaderos palacios como el Broadway, el Monumental, el Grand Splendid, la Ópera, el Capitolio, el Select, el Empire, el Suipacha, etc."[203]. Las estadísticas municipales de 1936 daban un total de dos millones de personas que concurrían mensualmente a los teatros y cines.

[200] Scalabrini Ortiz, Raúl: *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires, Librerías Anaconda, 1932.
[201] Bucich Escobar, Ismael. *Buenos Aires Ciudad*, Editorial Tor, Buenos Aires, s/f.
[202] Bucich Escobar, Ismael. *Op. cit.*, pág. 277.
[203] Bucich Escobar, Ismael. Pág. 276. De igual forma lo presenta Francis Korn: *Buenos Aires: Los huéspedes. Op. cit.*

Entre 1910 y 1936, la ciudad había visto aparecer las nuevas avenidas, el asfalto y las mejoras de iluminación en el centro de la ciudad. Si para 1914, el 51% de la población que residía en Buenos Aires era de origen argentino, en 1936 esa cifra se elevó a 64%, de los cuales el 24% eran nacidos en diferentes provincias.

En su libro *Discepolín y yo*[204], Tania, la esposa del escritor Enrique Santos Discépolo, señaló la existencia de tres clases de mujeres que poblaron la escena del tango: artistas, milongueras y mantenidas o queridas. Las milonguitas eran aquellas que trabajaban en el cabaret, haciendo de compañía, entretenimiento y compañera de baile de los hombres. El pago era un porcentaje de la consumición del cliente, y en los casos en que se incluía sexo, era parte de un trabajo colateral a su función en el ambiente del cabaret[205].

Dolores Conde no fue una excepción en este movimiento demográfico y tampoco lo sería a una de las tres tipologías que enunciaba Tania. Con poco más de 18 años se trasladó de la casa de sus padres, una casilla de un pobre barrio del municipio de San Martín en la provincia de Buenos Aires, hacia la Capital Federal. Hija de inmigrantes españoles que habían llegado a principios de siglo, nacida en Lomas de Zamora en 1916, Lolita se había criado como única hija sin lujos pero con expectativas de superación social que incluían ser una mujer refinada, muy diferente de su madre, Dolores Taboada, natural de Lugo, una española rústica que había migrado hacia Buenos Aires en busca de comida y tranquilidad, y en esa ciudad de inmigrantes había conocido a su esposo andaluz.

En la adolescencia, Dolores conoció a quien sería el padre de su único hijo. El muchacho no tenía buena traza, ni provenía tampoco de una buena familia, su madre Blanca Radice regenteaba un prostíbulo en un barrio del partido de San Martín. Juan, su hijo, no encontró trabajo fijo y ayudó a Blanca en el negocio: en el fondo de la humilde casa de chapas habían construido un par de habitaciones que servían de lugar de encuentro. Dolores lo conoció a los dieciséis años, apenas concluida la escuela primaria cuando buscaba un empleo. Sirvió de acompañante y prostituta. Con casi dieciocho años, provocó la vergüenza familiar; de modo que inmediatamente decidieron encontrarle un marido. La casaron con quien habría sido un novio del barrio. Lolita fue madre y antes de que su hijo cumpliera dos años, lo dejó al cuidado de la suya, y emprendió su viaje a la Capital Federal. Corría el año 1935. La llegada de Dolores Conde a la ciudad de Buenos

[204] Tania: *Discepolín y yo*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1973.
[205] A propósito de estas tipologías descriptas por Tania, Cf. Archetti, Eduardo: *Masculinidades: Fútbol, tango y polo en Argentina*. Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 2003.

Aires con la intención de "mejorar las cosas, hacer algo con su vida"[206], buscar un empleo y ayudar a su familia. Se ubicó en una pensión de la calle Pasco, en el barrio de Montserrat, y encontró su primer trabajo en una peluquería, de la que la despidieron debido a que no conocía el oficio. Entonces, trabajó de aquello que conocía: fue camarera, bailarina y acompañante en varios cabarets y bares, como dijo un familiar "hizo de relleno"[207] en algunos burdeles, hasta que pudo acomodarse mejor. Sus sueños de bailarina y actriz, creados a partir de las imágenes de *Radiolandia* y de los radioteatros, no se dispersaron. Las fotos enviadas a sus padres la mostraban con pose de actriz de Hollywood, o con elegante vestido de gaucha, con bombachas de seda y sombrero. Estas veleidades no asustaron a su familia, que la habían despedido sin demasiadas esperanzas de que su vida se compusiera. Alguna vez, Lolita intentó traer a su hijo a vivir con ella, pero su maternidad y su trabajo no podían convivir. Por eso se conformaba con sus visitas al viejo barrio, donde llegaba con regalos y algo de dinero, y a las breves temporadas de dos o tres días que su hijo pasaba junto con ella en el cuarto de la pensión.

A pesar de la carestía de la vida, de la que tanto se hablaba, Lolita se mudó y se ubicó en pleno centro porteño: Paraná y Corrientes, a pocos metros del *Chantecler* y del *Teatro Comedia*. En el tercer piso de Paraná 473, en la pensión que administraba doña Consuelo, se instaló en el cuarto en el cual vivió por más de veinte años. La escena de Paraná y Corrientes la convirtió en porteña, conocedora de la noche, de los bailes y del ambiente de tango. Fue amiga y vecina de los Troilo, quienes vivían en un departamento de un edificio lindero, sobre la calle Paraná. En aquel barrio compartió cenas y cafés con destacados músicos, cantantes y escritores, Manzi, Discépolo, Podestá entre ellos, y el interés por ese mundo diverso que incluía la música, el teatro, el baile y el turf. Hacia mediados de la década del cuarenta empezó una relación que la mantendría por varios años con un joven cantante de milongas y género folklórico: Rogelio Araya[208]. Al establecerse, comenzó a ver a su hijo con mayor frecuencia, lo acompañó a la escuela y lo obligó a ingresar en la escuela secundaria y en las academias

[206] Entrevista a Juan, hijo de Dolores Conde, diciembre de 2006. Con Rogelio Araya continuó viviendo en la pensión de la calle Paraná. Araya era lo que se conocía en la época como un "cantor nacional", ya que interpretaba milongas y canciones folklóricas.
[207] Ibídem.
[208] En los años cuarenta se consideraba cantor argentino a los intérpretes que basaban su repertorio en piezas folklóricas y milongas, incluyendo en sus actuaciones algún tango no orquestado. Rogelio Araya fue acompañado en sus actuaciones y grabaciones por algunos de los guitarristas más destacados de los años cuarenta y cincuenta, entre ellos Aníbal Arias.

Pitman para que tuviera mejor desempeño en la vida. A su manera, Dolores Conde intentó realizar un sueño de superación social. Hacia fines de la década del cuarenta, trabajó de dactilógrafa en los tribunales de la Ciudad de Buenos Aires, en una de las casas de la calle Lavalle, tarea que le llevaba algunas horas pero que no constituyó, sino hasta años más tarde, una ocupación estable.

Muchos de los tangos escritos entre los años veinte y treinta describieron este tipo de trayectorias: jóvenes mujeres que dejaron atrás su adolescencia y se aventuraron al centro de Buenos Aires en busca de un ascenso económico –si no podía ser social– como bailarinas, milongueritas, compañeras de un trago. En 1917, se publicó una de las primeras letras de tango que describía estas historias de vida: *Flor de fango*[209]. Carlos Gardel lo grabó en 1919, y fue la precursora de uno de los tangos más famosos que refieren a este tema. En 1920, el tango *Milonguita* o *Esthercita*, estrenado por María Esther Pomar en la obra *Delikatessen Hause*, musicalizado por Enrique Delfino y con letra de Samuel Linning, consolidó el estereotipo de la mujer en el cabaret y los bares, que vivía en la "batahola de la vida metropolitana", como señalaba su autor[210]. La historia de Esthercita era la de las muchachitas que, encandiladas por el lujo y una vida diferente, abandonaban el barrio (su calle Chiclana, en este caso) y venían al centro. Allí, como relataba Delfino, pasaban de *garçonniere* en *garçonniere* hasta que, finalmente, en el caso de Esthercita, víctima de la desilusión, muere en un hospital. El tango narraba, en opinión de aquel autor, una de las tragedias más humanas, y el éxito de aquel tema de 1920 no sólo obedecía a la relación entre lírica y música sino a que "el alma argentina es propicia para hacer propios los dolores de los demás"[211]. Samuel Linning había tomado un hecho real para dar letra a este tango, y aunque no siempre las letras los retrataran, lo cierto es que a la luz de estas trayectorias individuales eran, al menos, verosímiles. La poética del tango tenía la cualidad de rescatar estos destinos trágicos, en algunos casos, y narrar los fracasos y las vueltas al barrio de origen.

La figura de la milonguita convivía con "la costurerita que dio aquel mal paso", ambas con un destino trágico. El éxito del tango *Milonguita* había sido tan significativo que Linning, durante 1921, realizó una obra de cabaret dedicada completamente a esta figura. En las letras de los tangos, como bien señala Diego Armus, "la estadía en el centro, como territorio de

[209] Letra de Pascual Contursi. José Gobello relata que el autor comenzó a escribirlo en 1915.
[210] *Caras y Caretas*, Nro. 1557. 4 de agosto de 1928.
[211] *Caras y Caretas*, Nro. 1557 Ibídem.

promisión, tarde o temprano trasmuta en decadencia"[212], y la milonguita encuentra su derrotero personal con final dramático. Esta trayectoria de mujeres que intentan algo pero fracasan, da cuenta de los itinerarios sociales de la época. Las letras de los tangos señalan una moral, un desenlace fatal que debe ser ejemplificador, domesticador de las costumbres. Armus señala la economía moral de estos tangos en los que esthercitas y milonguitas deambulan por la ciudad y encuentran su final en la enfermedad y la soledad, mostrando que a diferencia de ellas "los hombres abandonados no se enferman y sí lo hacen las mujeres que dejan el barrio"[213]. En 1925, se conoció el tango *Milonguera* de José María Aguilar, que describía a la prostituta de "melena recortada" que se había fugado de su casa, abandonado a su madre y refugiado en el *Pigalle* en busca de amores y placeres[214]. Fue éste otro de los famosos temas que agregaron a la descripción de las milongueras, aunque con características más modernas[215].

En 1926, Nicolás Olivari publicó *La musa de la mala pata*, en el que incluía un "Canto a la dactilógrafa" donde señalaba que "lo afirma la leyenda: tienes que sucumbir"[216], y la dactilógrafa se entregaba, entonces, a un burgués panzón para salir de su miserable vida. El relato impresionista de Olivari marca un destino fijado para toda muchacha que pretendiera una superación social. En todo caso, la trayectoria de Dolores Conde fue el reflejo invertido de lo que señala Olivari en su poema. Cambió la prostitución abierta por una relación estable y por un empleo más decente y llegaría a reivindicarse[217].

Si la narrativa del tango tuvo, por momentos, como centro a las milonguitas, la prostitución y el abandono, en las primeras décadas del siglo XX, los higienistas y algunos políticos vieron con preocupación a la prostitución. Evaluaron y estudiaron sus lugares de funcionamiento su desarrollo,

[212] Armus, Diego: "El viaje al centro: tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires (1910-1940)" en Armus, Diego (comp.): *Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en América Latina moderna*. Buenos Aires, Norma, 2002.
[213] Armus, Diego: *op. cit.*, pág. 251.
[214] *Milonguera*, 1925. José María Aguilar.
[215] *La que murió en París* con letra de Hector Pedro Blomberg, daba otra versión sobre la muchacha perdida, que muere de tuberculosis bajo la nieve parisina.
[216] Olivari, Nicolás: *La musa de la mala pata*, Buenos Aires, CEAL, 1992, pág. 21.
[217] Otros de los destacados poetas que definió estos estereotipos sociales fue Carlos de la Púa –el Malevo Muñoz– que Olivari describió como un poeta popular, cuyo lenguaje "crudo" nunca era ofensivo. De la Púa publicó un único libro *La crencha engrasada* (1928) en donde, además de escribir un elogio a los tangos de la vieja guardia, se refiere a los diferentes estilos femeninos, entre ellos la *milonguita*, diciendo: "Fue como todas... Se abocó ante el vento, /le gustaba el lujo, le tiró el gotán, / y dejó la vieja sola en el convento, /y fue pa'l cotorro de un niño bacán".

extensión y coordinación.[218] Durante estos años se discutieron y sancionaron una serie de ordenanzas municipales que intentaban reglamentar y encuadrar legalmente este problema[219]. Esto dio lugar a tensiones entre el grupo de los "abolicionistas" y "prohibicionistas" que postulaban la prohibición de la actividad y los "reformistas", que buscaban una vía intermedia a partir de políticas de profilaxis social, y medidas de salubridad. En el estudio sobre *La prostitución en Buenos Aires*, escrito por el comisario Ernesto Pareja, queda claro que para aquellos que propugnaban la prohibición todas las medidas adoptadas por el reformismo habían quedado en buenas intenciones, ya que el problema no se había resuelto sino que en todo caso se extendía, y la relación corrupta entre las prostitutas y los rufianes lejos de disolverse se perpetuaba. Defensor acérrimo del abolicionismo, Pareja no cesaba en su crítica a los políticos reformistas que habían intentado proteger a las mujeres que ejercían esta actividad, o que habían pretendido reglamentar la prostitución en 1934. Estas medidas habían sido, a su juicio, estrategias inadecuadas y desorientadas para no llevar a cabo lo que debía hacerse en forma definitiva: abolir la actividad. Señaló la ineficaz medida que la municipalidad había tomado en 1934 cuando abrió un registro de la prostitución reglamentada, en el que sólo se inscribieron 249 prostitutas: "Creo que si alguna se presentó sólo pudo hacerlo impulsada por la proxeneta o el rufián, que después de haberla explotado y encontrándola declinando en su vida, ya no hubiese tenido interés en ella, en cuyo caso la comuna brindará una cómoda y poco honrosa jubilación"[220]. El debate parlamentario de 1936 da cuenta de la existencia de al menos 25.000 prostitutas en la ciudad de Buenos Aires ejerciendo la actividad en forma clandestina[221]. Otra de las fuertes críticas que expresó este informe se refiere a la destrucción de los prontuarios policiales ordenados por la municipalidad en 1934. Allí Pareja se niega, casi como en la dialéctica de un tango, a borrar el pasado de estas mujeres, porque considera injusto poner en un pie de igualdad a "la mujer honesta y la prostituta inveterada"[222]. El informe aseveraba que la institución policial no pensaba hacer oídos sordos a la historia de estas mujeres, pero además condenaba a la posición política reformista denominándola "infantilista" o ingenua, mientras que la policía tenía la capacidad de discernir entre abolición y simulación. Esta dura posición mostraba que la prostitución podía ser un even-

[218] Cf. Guy, Donna: *El sexo peligroso*, Buenos Aires, Sudamericana.
[219] Cf. Las ordenanzas municipales sancionadas en 1905, 1918 y 1919.
[220] Pareja, Ernesto: *La prostitución en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1937.
[221] *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*. Congreso Nacional. Diciembre 10 de 1936.
[222] Cf. Pareja, pág. 205.

tual medio para ganarse la vida, aunque más seguramente –podía interpretarse– era un "estilo de vida". En la discusión del debate sobre la Ley de Profilaxis de 1936, los representantes parecieron coincidir en un mismo origen del problema de la prostitución: las mujeres caían en esta actividad "algunas veces por pobreza, otras por un deseo de mayor lujo y otras, las menos, a causas de desengaños amorosos"[223], sostenía el diputado Padilla; en el marco opositor, el socialista Giménez sostenía que "mientras exista la economía capitalista y las actuales condiciones de explotación de la mujer, el entrechocar del lujo y de la miseria, indudablemente para ciertas desgraciadas, la prostitución será casi una salvación"[224]. Es interesante notar el tratamiento político que tenía el tema en la década de 1930. Si la prostitución era un "estilo de vida", difícilmente se trataba de un medio para cubrir las necesidades más urgentes, sino más bien una manera poco honrosa de satisfacer los deseos y ambiciones materiales de mujeres poco escrupulosas. En este sentido, los tangos muestran a estas mujeres disfrazadas (*disfrazada de rica estás papa*) que pretendían alcanzar el ascenso social quebrando lo que un ordenamiento moral les tenía negado. Era este mismo personaje el que a través de las letras del tango era censurado o tiernamente recordado entre ese antes y ese después de esa opción de vida. Las letras de los tangos construyeron sus propios estereotipos de la prostituta, de la mujer que se pierde en el camino de su vida[225].

El tango trató a este mundo a partir de las historias individuales, en las que el sentimentalismo de las letras ofrecía su visión de este problema.



Dolores Conde, 1938

[223] *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*. Congreso Nacional. Diciembre 10 de 1936, pág. 932.
[224] *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*. Congreso Nacional. Diciembre 10 de 1936.
[225] De 1923 es el tango *De mi barrio*, de Roberto Goyheneche (1898-1925), que dice: "hoy canto el tango, soy milonguera, ¡me llaman loca y qué se yo!/ soy flor de fango, una cualquiera, culpa del hombre que me engañó".

Tertulias

Al caer la tarde o la noche,
estos hombres apasionados que no tienen pasiones
se reúnen en pequeñas tertulias, con uno o dos amigos.
Scalabrini Ortiz, Raúl: *El hombre que está solo y espera.*

En su libro *El hombre que está solo y espera*, Scalabrini Ortiz describía a la ciudad de Buenos Aires. El estereotipo porteño del centro, el hombre de Corrientes y Esmeralda andaba por la ciudad, participaba de su cultura. En esa trayectoria diaria, el café era el refugio donde compartía la experiencia vital en la tertulia. Mientras la música sonaba, el silencio se imponía entre aquellos hombres porteños. El sonido del tango, la queja del bandoneón, imponían silencio, concentración, encuentro, nadie interrumpía ese clima sino hasta que el tango concluyera. El café era un ámbito diferente a los demás, allí el tango no se bailaba sino que se escuchaba. En su estudio sobre *Los cafés de Buenos Aires*[226], Jorge Bossio reseña la existencia de más de trescientos cafés y bares fundamentales en la vida porteña. Según él, el tango, la esquina y los cafés fueron la conjunción obligada en la vida cotidiana de la ciudad. Diferentes de los almacenes de bebidas que luego se convirtieron en bares o cafetines. Algunos cafés imitaron la moda europea de los cafés conciertos. Ya en 1904 el diario *La Nación* reseñaba las maniobras que realizaban los dueños de los "cafés con camareras" para eludir el pago de patente que les correspondía como parte de las medidas de moralidad pública que se habían tomado[227]. En la primera década del siglo, el tango se extendió a lugares en donde dúos, cuartetos y orquestas típicas agregaban la musicalidad de la ciudad. Los cafés asociados con el cabaret aparecieron más tarde.

Durante estos años, los cafés, bares y confiterías se multiplicaron en toda la ciudad de Buenos Aires. A los primitivos cafés de barrio se sumaron los más populosos de la calle Corrientes, de la Avenida de Mayo y de la calle Entre Ríos. La calle Corrientes, todavía angosta, concentraba un gran número de cafés y teatros en los que colindaban el sainete, el cabaret y la música[228].

Si se sigue la trayectoria musical del tango, a partir de la ubicación de los cafés es claro que desde comienzos de siglo XX el tango fue de los ba-

[226] Bossio, Jorge Alberto: *Los cafés de Buenos Aires*, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1962.
[227] *La Nación*, 19 de julio de 1904.
[228] El censo de la Ciudad de Buenos Aires, de 1910, contabiliza 4995 locales de expendio de bebidas, cafés, bares, billares, confiterías. Cf. Censo de la Ciudad de Buenos Aires, 1910.

rrios hacia el centro de la ciudad. Así como la historia de Carlos Gardel reseña su salida del Abasto hacia la calle Corrientes, la trayectoria de muchos otros músicos muestra un desarrollo similar. La ubicación de los cafés indica, también, la condición social de muchos de sus autores y consumidores. Los cafés eran, además, espacios masculinos. Quienes se reunían en ese lugar eran hombres, unos desocupados, otros con una ocupación poco estable, u oficinistas y dependientes de comercio que pasaban luego de la jornada de trabajo. En casi todos los cafés, el bandoneón era un elemento indispensable. Allí se probaban futuros músicos, y hacían sus primeros pasos algunos de los improvisados bandoneonistas que luego se profesionalizarían en otros ámbitos porteños. Locales "prehistóricos" como el *Café Benigno* de Parque Patricios, *El Protegido de San Cristóbal*, *El León* o *El Estribo*, incorporaron el tango. Eran lugares heterogéneos que iban desde los pequeños bares de diez mesas o poco más, a los de veinte o treinta mesas que luego de las siete de la tarde se completaban[229]. El café y el sonido del bandoneón podían experimentarse en cualquier barrio porteño, no había que ir al centro para encontrar esa dupla.

En Buenos Aires de comienzos de siglo, los jóvenes de las familias de sectores populares, familias establecidas en los barrios lejanos al centro, podían pasar su infancia sin conocer un juguete. La infancia era un período breve en su vida. Fue el caso de Gabriel Clausi, nacido en 1911 en una familia de padre italiano, herrero, y de madre también italiana y lavandera. Vivía junto a sus once hermanos en el barrio de Almagro, cuando tempranamente su padre murió. Entre todos debieron contribuir al sostén de la familia. Así fue como Gabriel, "Chula" de apodo, conoció en su infancia su primer trabajo en una carnicería y también su primera diversión que sería luego su pasión y medio de vida: el bandoneón. Sus hermanos, Pascual y Luciano, en aquel entonces, tocaban ese instrumento. El mayor, Pascual, nacido en 1893, tocaba el acordeón desde los trece años. Había debutado con el bandoneón a los 17, con el cuarteto del célebre Eduardo Arolas[230] y actuado en algunos de los afamados cafés de la época como *El Estribo* en Entre Ríos e Independencia. Quizás admirando las destrezas de su hermano mayor (que no poseía estudio musical alguno) Gabriel tuvo oportunidad de empezar a tocar a los seis años cuando aquél le trasmitió algunas claves y lo inició en sus primeros pasos. Al poco tiempo, con el bandoneón prestado, tocaba en algunos cafés y ayudaba a la magra economía familiar. "Eran otros tiempos –señala Clausi– no era raro que un chico tocara el bandoneón, en cada cuadra había uno que sabía tocar"[231]. La historia de este bandoneonista que se crió entre algunos de los grandes músicos de la *Guardia Vieja* se inició dentro de la familia, en una infancia sin juguetes pero con un bandoneón. Todavía recuerda que su madre logró ahorrar 160 pesos para poder comprar el primero, en Casa Núñez, un "fuelle negro y liso" de la firma AA. A mediados de los años veinte, la publicidad de la competencia, Casa América, anunciaba sus numerosas ofertas, entre ellas un acordeón América por $ 18 pesos, el acordeón a piano y bandoneón por $190.[232] También la casa Bolia y Cía., de la Calle Corrientes 1519 promocionaba los bandoneones CB Arnold, que simplificaba el aprendizaje del instrumento porque "abriendo y cerrando da el mismo tono, teclado dispuesto en orden musical"[233]. Un bandoneón, en los años veinte, podía adquirirse en cuotas de 10 pesos mensuales. Al poco tiempo de comenzar a ejercitarse con el instrumento, los hermanos de Gabriel le insistieron para que estudiara música con un profesor, porque consideraban que tenía muy buenas condiciones[234]. Si bien en un principio no había maestros de este instrumento, con el correr de la década del veinte se establecieron las primeras academias y los nuevos profesores. Oscar Zucchi señala la academia del "alemán" de Barracas, como el lugar de enseñanza que estableció el bandoneonista Arturo Bernstein, o el conservatorio que inauguraron Maffia y Piana en 1928 en Almagro, y los diversos profesores que dieron clases particulares durante esta década y la siguiente[235]. En 1927, Ricardo Luis Brignolo, director de orquesta y autor de *Chique*, fue contratado por Alfredo Perrotti para publicar en su editorial un método para el aprendizaje del bandoneón[236].

[229] En referencia con la incorporación del bandoneón al mundo de tango, Oscar Zucchi sostiene que este instrumento ingresó en la Argentina entre 1870 a 1880, y se incorporó al tango alrededor del Centenario de Mayo. *El tango. El bandoneón y sus intérpretes*, tomo I, Buenos Aires, Corregidor, 1998, pág. 48.

[230] Eduardo Arolas, conocido como "El tigre del bandoneón", compone su primer éxito: *Una noche de garufa* en 1909. Por ese entonces sólo tenía 17 años. Actuaba en diversos cafés de La Boca y en *La Buseca* de Avellaneda. Acompañaría a Roberto Firpo en el Armenonville y en *El Estribo*. Muere en 1924. Luis Alberto Romero, *op. cit.*, pág. 37.

[231] *La Nación*, 16 de julio de 2005.

[232] *Caras y Caretas*, Año XXIX, Nro. 1441. 15 de mayo de 1926. Casa América estaba ubicada en Avenida de Mayo 979.

[233] *Caras y Caretas*, Año XXXI, 26 de abril de 1929.

[234] En pocos años, Clausi pasó por el estudio del maestro Nicolás Blois para aprender música y familiarizarse con las técnicas del instrumento. El estudio quedaba en la calle Santander 828.

[235] Zucchi, Oscar: *op. cit.*, pp. 36, 37 y 38.

[236] Perrotti, Máximo: *Síncopa y Contratiempo. Memorias de una editorial*, Buenos Aires, 1993, pp. 107-108.

En bares legendarios como *Benigno*, de La Rioja 1920, o en *La Fratinola* de las calles Martín García y Patricios, Gabriel Clausi participó del ambiente tanguero musicalizando aquellos lugares reconocidos como de gente "brava". También pasó por *El Estribo* de Entre Ríos al 700, e incluso participó como músico en algunos cines de barrio, animando la proyección de películas mudas. El muchacho llamó la atención de un bandoneonista vecino, que le comentó sus cualidades a un destacado músico de la primera época del tango, Francisco Pracánico. Éste lo incorporó a su orquesta y con sólo quince años comenzó a actuar en el teatro Astral. Quizá fue en aquel momento cuando abandonó los pantalones cortos. En el año 1928, Gabriel "Chula" Clausi tocaba con varias orquestas: Pracánico, Minotto y Maffia. Con ellos pasó por varios cafés, entre ellos *El Nacional*, donde la música se ejecutaba todo el día. Eran largas jornadas de 12 horas, entre la una de la tarde y la una de la mañana, con una hora para cenar –de las 20 a las 21– por un sueldo mensual de 500 pesos. Esta suma significaba un ingreso importante, sobre todo al considerar la situación de una familia pobre en el Buenos Aires de fines de los años veinte. El recuerdo de "Chula" Clausi sobre estos tiempos es el de un joven que se asombraba del silencio de los espectadores durante la ejecución de las diferentes piezas de tango. La percepción del respeto del público *habitué* de esos lugares ayudaba a la concentración y a ejercer con mayor profesionalismo la función. En su representación, el público colmaba los locales. La presencia de estos hombres acodados en la mesa del bar era cada vez mayor. Admiraban el estilo, la forma, el tono de estos músicos que todavía no habían logrado una gran fama pero sí un reconocimiento en los barrios[237].

Era apenas un joven de 17 años cuando Clausi se mudó al barrio de Flores, donde conoció a algunos de los más afamados músicos del tango de la *Guardia Vieja*: desde Eduardo Arolas, de figura imponente, porte distinguido y detalles excéntricos como sus impecables zapatos blancos, su bastón o su anillo sobre el guante, hasta Juan "Pacho" Maglio, conocido de su hermano Pascual, fundador de la *Guardia Vieja* y fanático *habitué* del hipódromo de Palermo. A fines de los años veinte, "Chula" Clausi se incorporó a las grabaciones de "Pacho" e integró el Trío Pacho junto a Enrique Di Ciccio y Federico Scorticati bajo la dirección de Juan Maglio. En los tempranos años treinta disfrutaba de su profesión: grababa con Maglio, Minotto, Gerona Flores, trabajaba en el Armenonville y, además, tocaba en la orquesta de Firpo. En casa de los Clausi, la madre se mostraba orgullosa:

[237] Entrevista a Gabriel Clausi, agosto de 2007.

tres de sus once hijos eran músicos, se ganaban la vida honradamente y aportaban buen dinero a la familia.

Entre 1929 a 1934 participó de la Orquesta de Pedro Maffia y junto con él se presentó en Radio Belgrano, en la audición *Cafiaspirina*, cuando todavía no tenía auditorio y los músicos actuaban solos frente al micrófono, donde se presentaba Carlos Gardel. Durante la década de 1930 incrementó su participación en diversas orquestas, en algunas tocó en vivo mientras que en otras lo hizo en las diferentes grabaciones. "Chula" Clausi fue requerido por las diferentes orquestas y músicos debido a su versatilidad para interpretar los diferentes temas, adaptarse a los arreglos que cada orquesta tenía y poseer un estilo personal pero flexible para improvisar variaciones[238]. Luego de su paso por la orquesta de Maffia se incorporó a la de Julio De Caro, con quien actuó hasta el comienzo de la década del cuarenta. Los años de oro del tango lo encontraron en Chile, luego de un frustrado ingreso en la Orquesta de Radio El Mundo, donde esperaba tener un rol protagónico. Allí permaneció por más de diez años. Su historia, que incluye la de sus hermanos, Pascual y Luciano, nos muestra cómo ese resultado de lo europeo y lo criollo, el bandoneón, se incorporó a la música porteña y fue inseparable de la escena del café.

Pero no todos los que se iniciaron profesionalmente con este instrumento tuvieron una trayectoria tan exitosa como la de Gabriel Clausi. Casi a fines de la década de 1930, Agustín Lepera, que había nacido en 1921 en la calle Uspallata al 600 en el Barrio de Constitución, se aventuró a formar un cuarteto típico de guitarras, piano y bandoneón. Si bien desde muy chico había trabajado como lechero de carro de a caballo, se ilusionaba con el tango como cualquier otro joven porteño, y se había interesado en el aprendizaje del bandoneón. Cuando formó su propio cuarteto, Agustín no sólo tocaba el bandoneón con muy buen estilo sino que, además, realizaba sus propias composiciones. El apellido quizá lo ayudó para hacerse de un lugar entre los grupos que frecuentaban los clubes de barrio de la Capital Federal, el Gran Buenos Aires e incluso el interior del país a finales de la década. A pesar de que el parentesco con el célebre Alfredo Le Pera era remoto y hasta casi inexistente, Agustín "Tino" Lepera, no se oponía a esa asociación de apellidos sino que, para no dar lugar a dudas, llamó a su orquesta "Los Porteños". El *Tango Bar*, *La Armonía*, el *Centro Asturiano*, el *Centro Lucence* y los Bomberos de la Boca –asociación a la que le compuso

[238] Testimonio de Gabriel Clausi, agosto 2007. También cf. Zucchi, Oscar: *El tango, el bandoneón...*, pág. 33, donde señala que Gabriel Clausi fue modelo de ductilidad para seguir a Pedro Maffia.

su propia marcha– fueron algunos de los lugares en los que solía interpretar tangos clásicos o que surgieron de su propia inspiración e incluso música característica en la época de carnavales. En la década de oro del tango, 1940, la orquesta de "Tino" Lepera actuaba en los centros de inmigrantes en los salones de Palermo, en el Palacio Güemes, y compartió cartel con la orquesta de Feliciano Brunelli, con la *Jazz* San Francisco, Walter Bertolín, entre otros. El álbum de fotos que ilustra su trayectoria lo muestra en los diferentes escenarios y clubes, junto a su cuarteto e incluso, en la década del 50 con una orquesta de 10 músicos. Si bien nunca llegó a consagrarse como un grande del tango, "Tino" Lepera tocó profesionalmente hasta fines de la década del sesenta, y nunca abandonó su preciado AA[239].

En estas primeras décadas del siglo, para los músicos y para los oyentes del tango, el bandoneón debía hacer llorar "el alma". En los años veinte, apostados en aquellos ambientes opacos, repletos de gente diversa, acompañó a la charla entre amigos, a las camareras que atendían a los consumidores, y a los imprevistos espectadores que se exponían al tango. Los sonidos del bandoneón generaron fascinación en los años veinte y treinta en Buenos Aires. Convivió originalmente con la guitarra y se lució entre finales de la década de 1930 y los años cuarenta con las grandes orquestas. Esa fascinación del bandoneón sonando en los cafés, en los bares de Buenos Aires, se debía al sonido de arrabales, de "puñalada maleva"[240] sonando en los comercios de la ciudad y en las casas familiares. Este sonido, que se representaba como una queja, transportaba a los simples habitantes de esos barrios a lugares oníricos. Los jóvenes oficinistas, los vecinos de la esquina en el bar, creían ser "reyes de cabaret", y en la mirada "de cada uno había un reto, un desafío, una insolencia"[241] que perduraba en la medida en que se oía. Las jóvenes que paseaban por esas calles y pasaban frente al café, inconcientemente "inclinan la cabeza sobre un hombro en un sometimiento tácito al taita". En el café y al ritmo del tango, se paseaban las ingenuas muchachas que se imaginaban "malvadas" por un momento y los jóvenes indefensos que se creían compadritos[242]. Hasta Martínez Estrada, que había criticado duramente el baile del tango a fines de los años veinte, señaló en *La cabeza de Goliat* que "muchos años desde que empezó la pasión del tango, hasta lo que podríamos llamar la era de "Pacho" y Berto, como los ingleses dicen la era victoriana, el instrumento

[239] Agustín "Tino" Lepera murió en el año 2006.
[240] *Caras y Caretas*, Nro. 1517. 29 de octubre de 1927.
[241] *Caras y Caretas*, Nro. 1629, 18 de noviembre de 1930.
[242] Cf. *Caras y Caretas*, ibídem.

preferido del pueblo fue el bandoneón. Era su voz de gris y húmedo timbre, vibrante de un Eros contenido y muscular, más hombruna y sensual que la de ahora"[243].

En Nueva York, entre 1920 y 1929, los salones bailables habían crecido alrededor del 60%. La justificación de un estudio de lugares bailables residía, a juicio de los norteamericanos, en el alto grado de popularidad que habían alcanzado durante la década de 1920. En la Argentina, las estadísticas nacionales y municipales contabilizaron los teatros, cines y otros lugares de esparcimiento pero la falta de habilitación y de control hizo imposible determinar la cantidad de clubes, salones y cafés que funcionaron como ámbitos de sociabilidad.

Si Nueva York había tenido para 1911 su *Grand Central Palace*, Buenos Aires tenía su *Armenonville* situado en Avenida Alvear y Tagle, donde funcionó en el siglo XIX el *Pabellón de Rosas*[244]. Como en otras grandes ciudades, también en Buenos Aires existían los tés de baile, los salones bailables e incluso los hall cerrados. Como en Europa o Estados Unidos, comenzó a circular en Buenos Aires en 1916, un libro llamado *El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico* de Nicanor Lima. El autor lo veía como un ejercicio saludable para los jóvenes, aunque su abuso, decía, como en todas las cosas, era "siempre funesto para la salud". Mientras fuera de forma moderada y reglamentada, consideraba que desde el punto de vista higiénico, "el tango era sano"[245]. La circulación de este texto podría indicar la importancia que tenía, dentro de la sociedad porteña, aprender a dominar el baile del tango. Éste debía ser aprendido y practicado para mostrarse experto en los grandes bailes organizados por algunas de las más importantes familias. Como bien ha demostrado Sergio Pujol en su *Historia del baile*[246], las academias profesionales de baile comenzaron a expandirse en la ciudad de Buenos Aires. Las familias podían contratar un profesor particular para que enseñara el nuevo ritmo. También podía acudir a algunas academias como la Corral, la L. Coty que se anuncian en el diario *Crítica*. Desde temprano en la década de 1910, el *Armenonville*, *Les Ambassadeurs* y el *Royal Pigalle*[247] fueron algunos de los "palacios de baile" que emulaban a

[243] Martínez Estrada, E: *La cabeza de Goliat*, pág. 97.
[244] Bossio, Jorge Alberto: *Los cafés de Buenos Aires. Op. cit.*
[245] Lima Nicanor: *El tango argentino de salón. Método de baile teórico y práctico*, Buenos Aires, 1916. Academia del Lunfardo. El método consistía en 33 reglas que debían considerarse a la hora de bailar. El objetivo de su libelo era "difundir el conocimiento perfecto del tango y sobre todo reglamentarlo".
[246] Pujol, Sergio: *Historia del baile. De la milonga a la disco. Op. cit.*
[247] Posteriormente se convirtió en el *Tabaris*.

los salones de la lejana Europa o de Estados Unidos. Éstos fueron durante las dos primeras décadas del siglo lugares arreglados, bien ornamentados, con un espacio amplio para bailar y una atención en las mesas sensiblemente mejor que la de los cafés. En general actuaban dos orquestas, y a veces se incluían otros números. En el *Armenonville Restaurant Theatre* de Palermo Chico, además de haber un menú *a la carte* se ofrecía un grandioso espectáculo al aire libre, con salones reservados y 20 palcos bajos. Allí actuaba la orquesta de Osvaldo Fresedo y la *American Jazz* de Eduardo Armani. Los bailes comenzaban a las 20.30 hs. y concluían a las cuatro de la mañana. El *Armenonville* no dejaba de publicitar su faceta de restaurante: "¿A dónde comemos hoy? ¿Y para cenar después del baile? También el *Armenonville* hasta las seis horas"[248]. Más al centro que este elegante salón con restaurante, el *Parque Japonés*, en Alem y Callao, ofrecía seis bailes gratis con valiosos premios para las mejores parejas. Actuaban la orquesta típica de Alpidio R. Fernández y la orquesta de *jazz* de César Pardo. Para cada estilo se incluían 25 y 15 profesores, pocos comparados con el Teatro San Martín, que ofrecía 100 profesores y además presentaba el mejor conjunto bataclánico con "30 caras bonitas 30"[249]. Habían otros centros de atracción: el *Pigalle*, el *Florida* o el *Folies Bergere* de Cerrito 454, que ofrecía una colosal temporada de verano con un "paraíso dancing"[250]. En Maipú 340 funcionaba el *Moulin Rouge Dancing*, que proponía tres secciones comenzando por "Aperitif Tango" realizada a las 13 horas. Actuaba la típica criolla del maestro Fernández y se brindaba el espectáculo de sesenta bailarinas profesionales[251]. Muy cerca de este local se encontraba el *Maipú Pigalle*, en Maipú 322, reseñado como el cabaret más confortable y divertido de la capital. Allí se presentaba la *Indian Jazz Band*, una orquesta típica –no se especificaba director– y la "popular cantante criolla de tango" Blanca Rojas[252].

Philip Guedalla, historiador y visitante de la Argentina en los años treinta, luego de haber pasado por los diferentes cabarets y bailables, comentaba que la consagración en el mundo del tango dependía de conocer el *Tabaris* con su restaurant-teatro y su heterogéneo repertorio de músicos, orquestas y actuaciones. En 1924 el *Tabaris* se publicitaba como un "restaurante ultra moderno a la carta", con salones reservados y fiestas temá-

[248] *Crítica*, 19 de febrero de 1928.
[249] *Crítica*, 23 de febrero de 1928.
[250] *Crítica*, 18 de diciembre de 1927.
[251] *Crítica*, 24 de agosto de 1924.
[252] *Crítica*, 18 de agosto de 1924.

ticas. Siempre contando con una orquesta de tango y una *jazz band*[253]. Según la opinión del viajero, en estos lugares se oía la verdadera música, desconocida en Europa, violines a un ritmo marcado, una voz de mujer como un gemido y el sonido ronco del bandoneón. Era el verdadero tango, muy diferente del "insignificante rintintín por el cual muchos de nosotros comprenden el tango que no viviría cinco minutos en la ciudad que le dio vida, donde un público frenético seguirá todo el programa mientras aplaude el tango más reciente con toda la comprensión"[254]. El tango porteño de los años treinta tenía muy poco de aquello que se conoció en Europa antes de la Primera Guerra, no había languidez ni vacilación, "la aguda precisión de su ritmo corta como un cuchillo, y limitado a este exacto principio, una tonada obsesionante marcha sin vacilar desde el drama repentino de su compás inicial hasta el desafío de su nota final. Ése es el tango que puede ser oído en Buenos Aires –cantando, bailado o tocado– y será suficiente para la voz de una gran ciudad"[255]. En muchos de estos salones circulaba una variedad de expertos bailarines que oficiaban de compañeros de baile. Los principales cabarets porteños adquirieron en esta década gran fama y fueron visitados por los más importantes viajeros, turistas y elegantes porteños. Para los sectores más pobres subsistían algunos teatros, los clubes barriales y las sociedades de fomento que organizaban bailes a beneficio.

La creación y disfrute del tango se dio en la calle, el café y los bailes. En estos lugares un elemento común marcó la identidad musical de los porteños, el bandoneón. Sin embargo la percepción de este instrumento varió de acuerdo a dónde se lo oía. Mientras la calle era un lugar de improvisación musical, los cafés servían de prueba para ese bandoneón, que era el fondo sonoro de la conversación. El bailable involucraba otra situación física: la exposición, la demostración, el ejercicio. Aun cuando algunos de los concurrentes a los cabarets o los clubes tuviesen la intención de escuchar a su orquesta favorita, eran claramente pistas de baile, para práctica del tango.

[253] *Crítica*, 24 de agosto de 1924. Una década más tarde, el *Tabaris* presentaba números de compañías de teatro de revistas, con la inclusión de vedettes. Cf. *Crítica*, 16 de julio de 1934.
[254] Guedalla, Philip: *Argentina Tango*, Buenos Aires, El Ombú, 1932.
[255] Guedalla, P. *Argentina Tango*, ibídem, pp. 96 y 97.

Alzan las cintas, parten los tungos

Maldito seas, Palermo,
me tenés seco y enfermo,
mal vestido y sin morfar,
porque el vento los domingos
me patino con los pingos
en el Hache Nacional.
Palermo, estrenado por Sofía Bozán en 1929.

A comienzos de los años treinta, los hermanos Mayol Laferrere solían jugar en la calle de tierra de la Avenida de los Ombúes más tarde bautizada Olleros. Carlos, futuro historiador, cada tanto se preguntaba por qué se llamaba así la calle en la que se ubicaba la casa familiar (lindera a la casona con torre, propiedad de un empresario teatral de apellido Padilla, y a la de los Fernández Casal, situada en diagonal). Se conformó pensando que era un homenaje a los que "hacían ollas"[256]. En aquel lugar en el límite de Palermo y Belgrano, Olleros terminaba en la antigua Avenida Buenos Aires, hasta donde llegaban las instalaciones del hipódromo de Palermo. En la esquina se encontraba el stud de Francisco Maschio, uno de los más conocidos criadores de caballos. Cuando Carlos y Gonzalo lograron ponerse los pantalones largos no perdieron la ocasión de visitar el hipódromo, tan cercano a su casa y a la vez tan extraño por los bohemios y tangueros que lo frecuentaban.

Lejano en el tiempo de los hermanos Mayol, el hipódromo representaba, a comienzos del siglo XX, la tentación más eficaz por el juego, como lo señaló Georges Clemenceau en su visita a la Argentina de 1910. Aunque no todos tuvieron la oportunidad de conocer las suntuosas instalaciones de Palermo del brazo del senador Benito Villanueva, los asistentes a los hipódromos se contaban por miles en la Buenos Aires de 1910. El Censo General de la Ciudad de Buenos Aires de 1910 registra un total de 141 reuniones y 989 carreras; esto implica un crecimiento del 55% sobre la cantidad de reuniones y un 60% sobre el total de carreras corridas, en comparación con el año 1900. La cantidad de concurrentes al Hipódromo –se contaban tanto el de Palermo como el de Belgrano, que cerró sus puertas en 1911[257]– pasó de 223.600 personas a 693.380, la concurrencia au-

[256] Testimonio de Carlos Mayol Laferrere. Julio de 2007.

[257] Un tango de 1926, compuesto por Anselmo Aieta y Francisco García Giménez rememora el viejo hipódromo de Belgrano: "Bajo Belgrano, cómo es de sana/ tu brisa pampa de juventud / que trae silbidos, canción y risa /desde los patios de los studs. / ¡Cuánta esperanza la que en vos vive!.../La del peoncito que le habla al crack: "Sacame 'e pobre, pingo querido, no te me manques pa'l Nacional...".

mentó en el período 1900 a 1909 un 210%. Estos datos nos indican que no se trataba sólo de las instalaciones elegantes y exclusivas, de arreglos modernos y de paseos suntuosos que se hallaban en el Hipódromo de Palermo sino de un verdadero furor por el juego de carreras de caballos, en un ambiente de juegos y apuestas en donde circulaba la gente más diversa.

En la década de 1920, "el viaje hasta Palermo en un día de carreras lleva a los instintos deportivos hasta el paroxismo"[258]. En agosto de 1922, el joven jockey uruguayo, Irineo Leguisamo, recibió en Uruguay la visita de Francisco Maschio[259] quien lo tentó para correr en las pistas de Buenos Aires. Hacía poco tiempo que el muchacho, de poco más de 20 años, había dejado su oficio de vareador para lucirse como jockey en las pistas de Maroñas. Llegado ese año a Buenos Aires los resultados de su *performance* fueron magros. Sólo ganó trece carreras en lo que restaba de la temporada. Al año siguiente, el salto de victorias conseguidas fue realmente significativo: 69 primeros puestos. El diario *La Nación* informaba en 1924 sobre la historia del Gran Premio Nacional, el que iba a disputarse el 26 de octubre. Las fotos mostraban a uno de los reconocidos jockeys del momento, Irineo Leguisamo, y al cuidador más destacado de las últimas jornadas: Francisco Maschio. La tarde del 17 de octubre, el uruguayo había realizado ejercicios con la potranca *Querida* en 1000 metros y con *Hebrea* en 600 metros, en vistas del próximo Derby. La actuación del jockey y el estado de los caballos generaban gran expectativa.

En 1925, el desempeño de Leguisamo fue destacadísimo: 97 triunfos en Palermo. Sin lugar a dudas, era el predilecto de las carreras, sus éxitos, su personalidad y su gracia lo hacía el favorito. Era diferente a todos. Las crónicas veían en Félix Teófilo Rodríguez, un joven jockey de 24 años oriundo de Pergamino, una nueva promesa en las carreras del hipódromo de Palermo[260]. Lo cierto es que las personalidades de ambos eran tan disímiles que la crítica no tenía dudas. Mientras Félix Rodríguez era considerado un conservador, que invertía su dinero en tierras, se mantenía a dieta, de carácter duro y seco, el *Pulpo* Leguisamo tenía las características que lo hacían merecedor del reconocimiento popular: un poco "garufero", amigo de músicos, amante de la buena comida, la bebida y el teatro[261]. Mientras que en 1922 sus ganancias habían sido de 7.562 \$m/n, en 1925 habían ascendido a 41.561, 38 \$m/n. No le faltaba plata, como señalaba Félix Lima en

[258] Korn, Francis: *Buenos Aires: Los huéspedes...*, pág. 67.

[259] Francisco Maschio era conocido como "el brujo de Olleros", la calle frente al hipódromo, donde tenía ubicado su stud, Olleros 1664.

[260] Cf. *Caras y Caretas*, 8 de mayo de 1926. Nro. 1440.

[261] Cf. *Caras y Caretas*. Ibídem.

su reportaje, había invertido en una casa en Buenos Aires y un campo en Tacuarembó, aunque su debilidad eran los autos: había adquirido ese mismo año uno de 12 cilindros[262]. Años más tarde, *The Washington Post* lo señalaba como uno de los jockeys que más dinero había acumulado en premios durante diez años de correr en Buenos Aires: $365.000 pesos[263], una suma muy significativa a juicio del periódico.

Un domingo de junio de 1925, Luis Bayón Herrera compuso, festejando el triunfo de *Rebenque* llevado al disco por el uruguayo, el tango *Leguisamo solo*, que estrenó esa misma noche Tita Merello en una revista de la calle Corrientes y que Carlos Gardel grabó a fines del mismo año. La amistad entre Leguisamo y Gardel se inició a comienzos de los años veinte. Gardel grabó ese tango en dos oportunidades, una en España en 1925 y otra en Buenos Aires, en 1927. En ambas versiones se incluyen unas palabras del cantor a "Francisco", el cuidador de los caballos de Gardel –*Lunático* entre otros– quien no era otro que Maschio.

La pasión por los caballos no conocía límites en Gardel quien, en febrero de 1926, insistía en mostrarle a un cronista español la foto de su caballo: *Lunático*. Señalaba entonces que "¡las carreras de caballos son mi gran pasión! El dinero que me han hecho perder... Yo tengo un caballo corredor de carreras. Un gran caballo. Ha estado ahora enfermo, pero creo que va a correr de nuevo... allá en Buenos Aires"[264].

El Hipódromo de Palermo sería en estos años el escenario de un desfile de figuras ligadas al tango. Era habitual verlos a Homero Manzi, Francisco Petrone, Alberto Gómez, enfrascados en la lectura de los pronósticos y aprontes. Lugar de encuentro, el Hipódromo, congregaba un ambiente heterogéneo en el que los tangueros tenían su lugar. Sin lugar a dudas, el Hipódromo de Palermo era característico de la Buenos Aires moderna. Era el único circo de carreras de la ciudad y hacia 1930 realizaba un promedio de cinco reuniones mensuales con un número de nueve a diez carreras por reunión. El juego y el encuentro se vivía, allí, en el otoño y en el invierno, cuando se realizaban la mayor parte de las reuniones turfísticas. Los datos de 1936 demostraban que si bien los premios oscilaban entre 300.000 a 400.000 pesos, el importe invertido en apuestas sobrepasaba mensualmente los 10 millones. El espectáculo que ofrecían las carreras de caballos en Palermo era una constante dominical de la diversión en la ciudad, y una verdadera pasión entre sus habitantes. Ofrecía algo más que el juego, "las instalaciones del hipódromo son suficientemente dignas de atención en sí mismas"[265], con sus amplias tribunas, el stud del Jockey Club, los lagos y jardines que adornaban el predio, el paddock e incluso el amplio tattersall, que delineaban un circuito elegante.

[262] *Caras y Caretas*, 22 de mayo de 1926, Nro. 1442.
[263] *Washington Post*, 3 de abril de 1933.
[264] *El Diario*, 24 de febrero de 1926.

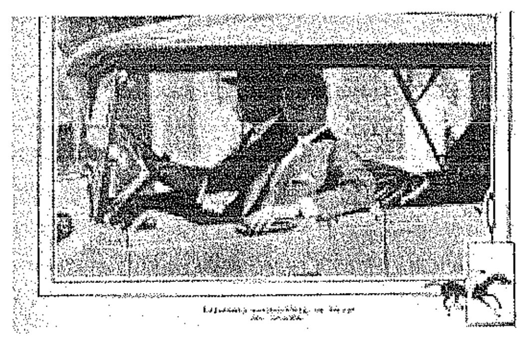
Las crónicas indican que Gardel no pasaba un domingo en Buenos Aires sin concurrir al hipódromo y desde la "tribuna de profesionales" gritaba entusiasmado por la emoción que le producían las carreras. No podía considerarse un afortunado en el juego, pero sí buen perdedor, "muchos domingos dejó el hipódromo con un balance en contra de seis, siete u ocho mil pesos"[266]. Su pasión por las carreras y su amistad con Irineo Leguisamo iban a la par. Gardel orgulloso de la actuación de su amigo "el mono", y éste que lo aconsejaba para que jugara menos, ya que "las carreras no dejan plata a nadie"[267]. Al parecer, la admiración mutua de estos amigos cimentó la mítica figura de Gardel, que nunca jugaba en contra de Leguisamo. El jockey recordaba en *Radiolandia* el momento en que el cantante le hacía el "mejor regalo": "anticiparme con un presentido rasgueo de guitarra el nuevo tema que bullía en su mente y los primeros versos que formarían su letra"[268].

Por supuesto que no fue Gardel el primero que rindió homenaje a un caballo o a un jockey con su canto o su música. Mucho antes, Juan "Pacho" Maglio, nacido en Palermo en 1880, había homenajeado al jockey Luis Laborde con su primer tango: *El Zurdo*, de 1904. Había sido un ferviente seguidor de las carreras de caballos desde muy joven. No poseía caballos propios –como algunos otros músicos del tango– pero era una figura habitual de los domingos en Palermo. A fines de los años veinte, "Pacho" Maglio pasaba a buscar al joven bandoneonista de 17 años, Gabriel Clausi, en su Studebaker de seis cilindros y lo llevaba a las carreras. Quizá la única preocupación que tenía la madre de Clausi era que la amistad que había surgido entre su hijo menor y el famoso "Pacho", treinta años mayor, echara a perder al joven.

Quizá porque, en general, el jugador de carreras era tanguero, apareció en los años veinte indisociable de la música porteña. Para algunos, ir a Palermo era un aprendizaje porque enseñaba que a veces se gana y otras no, para otros era una costumbre, otros lo veían como una oportunidad[269].

[265] Korn, Francis: *Buenos Aires: Los huéspedes*, pág. 67.
[266] *El Diario*, 24 de febrero de 1926.
[267] *La canción moderna, Radiolandia*. 26 de junio de 1936.
[268] *Radiolandia*, Buenos Aires, junio 1965.
[269] Reflexión de "Chula" Clausi respecto de sus visitas al hipódromo de Palermo.

Las carreras de caballos, muchas veces, ofrecían un final imprevisible que ni las *fijas* de un *datero* influyente podían imaginar, eran parte de un estilo de vida. Como lo reseñaba Maschio, "las carreras son carreras y ya no estamos en tiempos de adelantar nada que no sean solamente probabilidades"[270]. El hipódromo de Palermo estaba lejos de la descripción desconsolada que Martínez Estrada hacía en su *Radiografía de la pampa*. El ambiente festivo, amigable y pacífico no parecía reflejar "seres que no han encontrado la manera de encauzar por un camino leal y meritorio enormes fuerzas que el ambiente sofoca y aniquila"[271], más bien parecía congregar a un gran número de personas destacadas de la cultura popular porteña, sin hacer distinciones de credo, raza o condición social.



Irineo Leguisamo en su auto, Caras y Caretas, 22 de mayo de 1926.

[270] *La Argentina*, 1 de noviembre de 1928.
[271] Martínez Estrada, E. *Radiografía de la pampa*, pág. 173.

IV
La industria cultural

"un telefón que contesta,
una victrola que llora
viejos tangos de mi flor
y un gato de porcelana
pa' que no maulle al amor".

A media luz (tango, 1925).
Música: Edgardo Donato.
Letra: Carlos Lenzi.

Como han sostenido Georg Simmel y Walter Benjamin, la ciudad es una experiencia que se define no sólo por sus límites territoriales sino, fundamentalmente, por sus límites sociológicos y los lazos sociales. Simmel consideró a la perspectiva estética que se gestaba en la ciudad como una vía válida de análisis, de allí el lugar que le atribuye al análisis de la moda, el consumo, el lucimiento personal, todo en una permanente tensión entre individuo y sociedad.

En esta interpretación, la ciudad es una compleja red de relaciones sociales y de ubicación de grupos y colectividades en el espacio geográfico[272]. Una ciudad es un objeto "particular, complejo", difícil de ser descripto en su totalidad[273]. En la ciudad de Buenos Aires se construyeron ámbitos para vivir el tango, componerlo, bailarlo, disfrutarlo. Esta experiencia ocurrió en una trama de relaciones e instituciones que incluyeron al teatro, el bailable, la milonga y el café.

La masiva difusión del tango, durante la década de 1910 a 1940, no sólo se operó por la búsqueda de una determinada modalidad musical sino que contó con una serie de elementos culturales que se articularon para

[272] Cf. Frisby, David: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y* Benjamín, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992.
[273] Korn, Francis: *Buenos Aires: los huéspedes... Y Mundos particulares*. Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

difundirlo masivamente. Hacia finales de la década de 1910, surgieron los que iban a ser considerados "los creadores" del tango. La "creación" consistía en el éxito de una melodía o de una letra que era descripta por el autor como "un momento de inspiración"[274]. El momento en que la letra o la música de la canción se interpretaba por primera vez era doble: el estreno de la pieza en una obra de teatro local (sainete o cabaret) y la difusión de la letra y la música por medio de alguna editora de partituras. Los "creadores" conseguían un lugar público para proponerse como tales, si no sus obras eran olvidadas. Muchos de estos letristas y músicos eran hijos de inmigrantes, y en muchos casos tenían educación musical, y el piano o el violín eran instrumentos que conocían[275]. Los que no contaban con ese capital cultural, las editoras de partituras poseían los contactos como para que un músico profesional tradujera en signos musicales las nuevas melodías. El circuito se completaba con la edición de los discos que correspondían a estos tangos lo que permitía, en una sociedad en donde el consumo aumentaba a paso acelerado, disfrutar de la letra y la música de los nuevos artistas dentro del hogar o en el café y los bailes.

En los años veinte aparecieron las revistas dedicadas al tango y posteriormente la radiofonía. En ambos casos, se ocuparon no sólo de difundir la música sino que sirvieron para comenzar a escribir la historia de los autores y compositores, compararon los desempeños artísticos e integraron en una agenda de eventos las actividades ligadas a la música y al teatro, además de formar un juicio estético sobre la actuación de los diferentes cantantes y orquestas. En la década del treinta la radio incluyó la actuación de los artistas en vivo en su programación, esto implicó una multiplicidad de escenarios: el teatro, los bailes y el mundo de la radio.

La difusión alcanzó, también, al cine aunque, sin lugar a dudas, el escaparate del tango se construyó alrededor de este circuito emplazado entre discográficas, teatros, revistas y radiofonía. Desde mediados de 1920, Max Glucksmann, el principal difusor de la industria discográfica en la Argentina, realizó los concursos de tango en el teatro Odeón donde, mediante el aplauso del público, se consagraban las melodías de tango (luego se incluyeron tangos cantados) más apreciadas por el público. Posteriormente, se grababan en disco y se difundían como "música mecánica"[276]. Ésta era una de las principales compañías junto a otras de destacada actuación en la música porteña, entre ellas el sello Electra en donde grababa Francisco

[274] Entrevista a Delfino y Castillo en *Caras y Caretas*, 15 de febrero de 1930. Nro. 1637.
[275] Nudler, Julio: *El tango judío. Op. cit.*
[276] Referencia de la época a la música de discos en oposición a la que se ejecutaba en vivo, y posteriormente eléctrica.

Pracánico durante los años veinte junto a Sofía Bozán, Atlanta uno de las primeras difusoras de discos de tango, o la más renombrada, Victor. Si se observan las publicidades que difundían los nuevos temas editados por la compañía Gluksmann - Odeón, puede verse cómo a través de la década de 1920 los intérpretes y orquestas fueron refinando sus repertorios y especializándose en el tango. Al inicio de la década, un mismo artista u orquesta podía grabar temas folklóricos, milongas y tangos, o en el caso de las orquestas, *fox trot*, *shimmy* y valses. Al finalizar la década del veinte, los repertorios musicales estaban constituidos mayoritariamente por tangos y milongas, se desplazaron los otros géneros musicales más apropiados para las orquestas de *jazz*, los de "música característica", o los cantores nacionales (como se conocía a los que integraban fundamentalmente el género folklórico)[277].

A través de esta industria del entretenimiento emergió un circuito de difusión del tango, los artistas y las orquestas.

Reyes del tango

> Sin embargo, Buenos Aires tiene una voz
> que ustedes pueden encontrar,
> si prestan atento oído.
> Philip Guedalla[278].

El tango canción se difundió, en primera instancia, en el sainete criollo de los teatros populares, donde las diferentes obras incluían una o dos canciones que pasaron del género criollo al tango. Los autores de las piezas teatrales fueron en muchas ocasiones los autores de los tangos cantados. El modo predominante de difusión de la canción implicaba una relación directa con el público y desde allí su aprobación o desaprobación. A fines de la década de 1910, el cabaret y el sainete teatral fueron lugares de exposición del tango. El formato de esta articulación servía como fuente de su difusión aunque era, también, criticado porque había adquirido una forma típica y repetitiva que hacía menos importante el contenido del argumento teatral por sobre la forma. En este sentido, el diario *Crítica* se refería a esta situación señalando que "lo más gracioso es que estos cabarets, salvo insignificantes detalles, son idénticos. Tienen la misma orquesta típica, el tanguito sentimental cantado por un hombre o una mujer..."[279]. Héctor Goye-

[277] Algunas orquestas tenían una sesión de *jazz* o *shimmy*.
[278] Guedalla, Philip: *Argentina Tango*, Buenos Aires, El Ombú, 1932, pág. 96.
[279] *Crítica*, 7 de julio de 1922. En este artículo el diario resaltaba el apogeo del cabaret, la forma teatral donde se exponía el tango.

na sostiene que el tango se difundió a través del sainete y del tango con cabaret, y señala que "todos los cuadros con cabaret eran pretexto para exhibir una orquesta típica, a veces de renombre, como podía ser por ejemplo la de Roberto Firpo o la de Juan Maglio y la interpretación de uno o dos tangos"[280]. La repetida fórmula servía para la exposición de las producciones del tango canción. De allí surgían los nuevos creadores, letristas y músicos. Los nuevos reyes de la música popular eran, fundamentalmente, los compositores, aquellos que, como señalaba *Caras y Caretas,* elaboraban el *espíritu* de esa música. Estaban formados en diferentes escuelas, hijos de familias de músicos, también autodidactas, compusieron a finales de las primeras décadas del siglo xx las nuevas melodías y letras. La nueva tarea creativa de la década del veinte fue contar historias, dotar a la música de un argumento, más allá de la pieza teatral en la que eran estrenados.

En 1926, *Caras y Caretas* comentó en una extensa nota la importancia de los poetas del tango. Algunos de los más destacados letristas de la época aparecieron fotografiados en la popular revista. Alberto Vacarezza, célebre autor teatral, que conquistó la popularidad en la música rioplatense con tangos como *La copa del olvido* (1921), *Padre Nuestro* o *Talán-talán* (1924). Gabino Coria Peñaloza, autor de *El pañuelito* (1920) que alternaba sus inclinaciones literarias con "las tareas de oficinista nacional"[281]; José González Castillo junto a su hijo Cátulo, autores de *Organito de la tarde* (1924) o *Qué has hecho de mi cariño* (1921) eran triunfantes en Europa; Pascual Contursi, autor del que fue considerado primer tango cantado: *Mi noche triste* (1916), o de *Pobre mi madre querida* (1911); el popular Francisco García Jiménez, creador de *Zorro gris* (1921) y *Siga el corso* (1926); Juan Carusso quien ya había compuesto *La brisa* (1922), *La payanca* (1922), *Cara sucia* (1916), *Cascabelito* (1924) o *Silbando* (1925), y que, además, se desempeñaba como secretario administrativo del célebre actor Enrique Muiño. También figuraban Enrique Maroni, autor de *La mina del Ford* (1924); Esteban Flores con *Mano a mano* (1923); los hermanos Julio y Alfredo Navarrine, autores de *Trago amargo* (1925) y *Oiga, amigo* (1925); Enrique Dizeo con *Copen la banca* (1926) y *Jirón de la pampa* (1925); Juan A. Bruno autor de *Langosta* (1925) y *Yo te bendigo* (1925); Numa Córdoba con su célebre *Pobre corazoncito*; Atilio Suparo autor de *Pobre muñequita* (1922), quien además había armado su propio museo criollo, según comentaba la revista. Podía verse en las fotos a Manuel Romero, "el suertudo autor de *Patotero* y *El taita del arrabal*", rodeado de bataclanas del teatro la Ópera: o al comediógrafo Roberto Gayol, autor de *El gil a cuadros*, en su gabinete de trabajo, leyendo. Finalmente, la nota destacaba la impronta que Antonio Viérgol había dejado en tangos como *Una más* (1915), *Loca* (1922) o *Rosa de fuego* editado como tango-couplé en 1900. Atenta a los gustos populares, la publicación incorporó una página dedicada a este género musical: *Los Reyes del Tango*, una sección escrita por Ernesto E. De la Fuente, donde reseñó las semblanzas de muchos músicos y compositores, y dejó testimonio de sus historias de vida y de sus éxitos.

[280] Goyena, Héctor Luis, "El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte", en *Latin American Music Review*, Vol 15, Spring - summer, 1994.
[281] *Caras y Caretas*, Cf., ediciones de 1927, 1928, 1929 y 1930.

Enrique Delfino, hijo de inmigrantes, fue a los doce años enviado a estudiar al Conservatorio de Música de Turín, donde permaneció por cuatro años. A su vuelta al Río de la Plata recaló en Montevideo y se integró al ambiente bohemio de la ciudad. Allí escribió su primer tango, *Refasí*, una composición instrumental, "fruto del entusiasmo de los diecisiete años, vividos en un ambiente de bohemia inolvidable en la otra orilla del Plata"[282]. Los derechos de autor de este tango fueron vendidos por 35 pesos a la casa editora de la partitura. Pocos años más tarde, en 1921, Delfino continuaba su ascenso a la cima de la creación artística del tango con *La copa del olvido*, estrenado el 19 de noviembre de 1921 en el sainete *Cuando un pobre se divierte*. El autor de la letra fue Alberto Vacarezza, célebre por sus sainetes. La música se había instalado en la ciudad, y su frase central "Mozo traiga otra copa" pasó a formar parte del lenguaje porteño. Como señalaba *Crítica:* "es imposible ir al café y decir '¡mozo!' sin que mentalmente sigan las inspiradas notas de la melodía tanguística del señor Delfino"[283]. Este hecho muestra la aceptación que el tango tuvo entonces. A pesar del reconocimiento que adquirían los autores, gracias a la difusión de su música, la tarea no estaba libre de complicaciones. Los creadores necesitaba del auxilio de las casas editoras para evitar el plagio, pero aun así, la falsificación de los "libretos musicales" –como se denominaban– era un obstáculo contra el autor. Como lo describía *Caras y Caretas* el 2 de marzo de 1930: "al día siguiente que se publica una pieza, en forma vertiginosa se invade la plaza con ediciones clandestinas, hechas a espaldas de los autores y, que, como se venden a precio insignificante, perjudican grandemente a la edición legítima". A mediados de la década de 1910 había, en Buenos Aires, varias casas editoras de partituras que llevaban a cabo la tarea de difundir los tangos, con el acuerdo del compositor. Algunas de las más destacadas de las primeras décadas fueron la de Héctor Pirovano, Joubet Hnos. y Cía., Alfredo Perrotti y, hacia 1920, la casa Ricordi y Cía., Julio

[282] *Caras y Caretas*, 2 de marzo de 1930. Nro. 1639.
[283] *Crítica*, 27 de diciembre de 1921, citado en Goyena, Héctor.

Korn, Select (Rubinstein) entre más de una veintena de sellos. Una de las más recordadas de estos años fue la de Alfredo Perrotti, fundada en 1918. Fue una de las primeras de reconocida trayectoria en el mundo del tango. Comenzó a funcionar en la calle Garay 542 y publicó algunas partituras de autores como Francisco Lomuto, José Bohr, Francisco Canaro, Anselmo Aieta, Juan de Dios Filiberto, entre otros. Perrotti fue uno de los primeros en participar en las asociaciones que se formaron a finales de la década de 1910 para la defensa de los derechos de autor y la persecución de los editores clandestinos. En 1922 integró la Comisión de Defensa de los Derechos de Autor de la que formaban parte José González Castillo, Bohr, Lomuto, entre muchos otros autores[284]. La falsificación de las partituras era uno de los mayores problemas que editores y compositores debían enfrentar. En algunas oportunidades, los editores intentaban resolver el problema con aquellas imprentas que vendían ediciones clandestinas, pero tenían plena conciencia de que esto no era una solución. Hacia 1925, esas casas editoriales (Perrotti, Pirovano, Korn, Ricordi) presentaron pedidos al Congreso Nacional para que reformara la ley de derechos de autor y protegiera a los compositores y editores de los plagios constantes. El diario *Última Hora* señalaba, en 1925, que Perrotti era el "alma mater" del movimiento de derechos de autor, organizador de una cruzada de autores y compositores de música en favor de la sanción de la ley protectora de la producción intelectual. En aquella entrevista, el editor diagnosticaba que el "trust" de los falsificadores pretendía convertirse en el dueño del campo editorial explotando a los autores sin límite legal alguno. El mejor homenaje –sentenciaba Perrotti– que puede hacerse al príncipe de Gales –que se hallaba de visita en la Argentina– era dictar una ley de propiedad artística y literaria para "afirmar así la consagración del esfuerzo mental, así como se ampara en todo país civilizado el esfuerzo humano"[285]. El editor veía a la visita del príncipe de Gales como una oportunidad para replicar lo sucedido con la sanción de la ley 7092, sancionada en ocasión de la visita de George Clemenceau[286] y así ampliar y reforzar la anterior legislación.

La expansión de la producción del tango y la necesidad de organización de la edición y los derechos de autor fueron procesos que se dieron a la par. Mientras que las nuevas composiciones surgían y se estrenaban en sainetes y espectáculos de teatro era necesario preservar la autoría de la letra y la

[284] Perrotti, Máximo: *Síncopa y contratiempo. Memorias de una editorial*, Buenos Aires, Editorial Perrotti, 1993, pág. 12.
[285] Perrotti, Máximo: *Síncopa...*, pág. 35. *Última Hora*, Buenos Aires, 27 de agosto de 1925.
[286] Esta ley, de 1910, también era conocida como Ley Clemenceau.

música, y el contrato entre autor y editorial[287], ya que la partitura era la principal fuente de difusión. Las composiciones proliferaban y los nuevos autores también, la difusión se extendía y el tango se imponía en las ciudades.

La popularidad de los compositores empañaba la importancia de lo que en esta década se denominaba el cantor nacional, o cantor criollo. Si bien el tango y los valses prevalecían, cada tanto aparecía una "incitación del añejo lirismo gaucho"[288]. Cuando las guitarras que acompañaban los tangos se callaban solía surgir el rasgueo de una zamba o del "triste añor de la vidala"[289], lo que implicaba que la canción nacional, particularmente la del interior del país, no había desaparecido. Esto mostraba que el gusto por los ritmos criollos coexistía con el tango. En la siguiente década, la canción nacional sería denominada *canción popular*, y el tango pasaría a ser denominado Canción nacional[290]. Las orquestas tenían un variado repertorio. Por ejemplo, la de Lomuto combinaba en los años veinte el tango con el *jazz*. Entre 1924 a 1930 el artista había grabado con su orquesta para el sello Odeón de Buenos Aires alrededor de 80 piezas que incluían el *jazz* y el *shimmy*. Como muchas orquestas de la época, Lomuto realizaba un número especial dedicado al *jazz* incluyendo en su orquesta instrumentos de viento, metálicos, percusión, al estilo de una *jazz band*. Temas como *Bam Bam Bony Blue* (1926)[291], *Contigo en Bombay* (1926), *Daisy* (1925), *Everybody loves my baby* (1925), *Jazz many* (1925), *Fantasmas Blues* (1925), *Honeymoon* (1924), *Jazz* (1926), *Old folks shuffle* (1927) entre muchos otros fueron grabados por su orquesta.

Entre los compositores más destacados por las diversas revistas en los años veinte, se encontraba Cátulo Castillo. Hijo del celebrado autor teatral González Castillo, prefirió el estudio del violín en la academia del barrio de Boedo a continuar su educación formal. En los primeros años de su adolescencia pareció tener interés por el boxeo, pero finalmente volvió a la música donde tuvo éxito. Cátulo, con apenas veinte años, había triunfado como uno de los más interesantes letristas y músicos del tango. La creación de *Organito de la tarde* lo hizo conocido en Buenos Aires, y su éxito le sirvió para continuar escribiendo. Luego llegaron los viajes por Europa: España,

[287] Aníbal Arias señaló en una entrevista que antes de la organización seria de derechos de autor y de las diferentes instituciones de defensa de los mismos, la situación era tan laxa que daba lugar a cualquier tipo de robo, plagio y piratería.
[288] *Caras y Caretas*, 8 de febrero de 1930, Nro. 1636.
[289] *Op. cit. C y C.* 8 de febrero de 1930.
[290] En algunas publicaciones como *Caras y Caretas* o *Sintonía* puede observarse este cambio. La canción popular era el folklore y la nacional el tango.
[291] Esta fecha refiere al año de grabación, según los archivos de la casa Odeón.

Francia e Italia. En la década de 1920, Castillo señalaba orgulloso que una editorial italiana publicarían las partituras de tres de sus tangos: *Organito de la tarde, Caminito del taller y Silbando*[292].

Entre los primeros creadores se destacó Pascual Contursi, nacido en la década de 1880 en Chivilcoy y emigrado a comienzos del siglo xx a Montevideo, uno de los más profusos letristas de la primera época del tango cantado. Considerado por algunos estudiosos como el inventor del tango canción[293], compuso *Mi noche triste*, estrenado en 1917. En él hay, por primera vez, un texto poético con argumento. Ese mismo año se lo incluyó en el sainete *Los dientes del perro*, y se hizo extremadamente popular. A partir de entonces, Contursi comenzó a escribir tangos para los sainetes. Entre ellos *Flor de fango* (1919), *Ventanita de arrabal, El motivo* (1920), *Qué lindo es estar metido* (1927). Según reseña José Gobello, Contursi volvió de su segundo viaje a París enfermo de sífilis, y murió en 1932 víctima de esa enfermedad, encerrado en un manicomio. En la década de 1930, Alberto Gerchunoff decía que Contursi era uno de los grandes poetas del tango que recreó el "dolor de los humildes"[294]. A pesar de su simplicidad y de su éxito durante la década de 1920, sus letras no perdieron sentido y, aunque esquemáticas, continuaron siendo profundas. A juicio de Gerchunoff, sus tangos podían cantarse en el umbral de una mansión sin apartarse del humilde caserío que les dio origen. Pascual Contursi era un cantor del pueblo, a quien el éxito no modificó y su prosa nunca perdió popularidad[295].

A fines de la década de 1920, otro de los destacados poetas que marcó una nueva etapa entre los letristas de los tangos fue Celedonio Flores. Había nacido en el barrio de Villa Crespo y fue "frecuentador de los cafés del centro donde se incubaban ambiciones y sueños, allí se vinculó con Carlos Gardel"[296]. Las crónicas señalaban, en oportunidad de su muerte, la anécdota del encuentro entre Gardel y Flores, cuando éste le leyó *Mano a mano* y logró emocionar al cantor con aquel poema. El tema se popularizó rápidamente y Flores pasó a ser reconocido como un novel autor a fines de la década de 1910. "Aún no habían aparecido los aparatos de radio –ni siquiera aquellos humildes 'a galena'– pero existían de una manera u otra los vehículos para la popularidad"[297]. Algunos académicos del tango consideran que las letras de Celedonio Flores superaron la etapa, más modesta, de Pascual Contursi, aun cuando ambos coincidían en la evocación de un clima de tristeza. En Europa, al fin de la Gran Guerra, *Mano a mano* fue uno de los tangos más difundidos. *Crítica* aseguraba que "aprendieron a entornarlo las 'midinettes y las frauleins', hambrientas pero sentimentales"[298]. Flores se constituyó en el prototipo del letrista popular y en sus composiciones destacaron las costumbres porteñas, las letras describieron personajes y temas prototípicos de la ciudad de Buenos Aires: "el taita", la "mina", la amistad, "con acentos juveniles donde espejaba el malevaje"[299]. Flores fue un hombre de su época que recuperaba la estructura sentimental de la misma, "muchacho de barrio, catador tempranero de amores suburbanos y admirador galante de esas chicas de arrabal (...) capaz de compartir una pena y de aliviar –mano generosa y corazón sensible– la necesidad de un amigo en desgracia"[300]. Parecía un poeta frustrado que se volcó a la poética del tango para dar testimonio del sentir de su tiempo.

Otro de los letristas de tango que marcó una ruptura con los modelos anteriores fue Homero Manzi. La figura de Manzi es más compleja, ya que fue poeta y letrista de tangos, periodista y cineasta. En 1923, siendo todavía un adolescente, escribió junto con dos de sus compañeros, Sebastián Piana y Cátulo Castillo, el tango *Viejo ciego*. Coincidían en la autoría tres talentosos jóvenes: Piana, que era la nueva promesa en la composición folklórica; Castillo, letrista, y Manzi, que se destacaba por su poesía profunda y novedosa. Los tres de humilde origen costeaban su subsistencia como estudiantes dedicándose a la música popular. Dieron forma a *Viejo ciego* en la década de 1920, que fue ejecutado y grabado por diversas orquestas. La asociación con Piana prosiguió en otros temas como: *Milonga del 900, Milonga sentimental, Milonga triste, Silbando*, este último tango fue el que le reportó más ganancias por derechos de autor. El aspecto invisible de su creatividad fue reconocido como "una antena sensible, que captaba la emoción ambiente, la sugestión que habla solamente a los poetas"[301]. Cuando murió, el 3 de mayo de 1951, ejercía la presidencia de SADAIC.

Organización de los autores

Desde la década del 1910, los autores y compositores hicieron intentos para organizar una entidad que los uniera en la defensa de sus intereses para preservar sus derechos de autor. La ley 7092 de 1910 consideraba la

[292] *Caras y Caretas*, 15 de febrero de 1930. Nro. 1637.
[293] Gobello, José: *Mujeres y hombres que hicieron el tango*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura Argentina, 2002. Gobello considera que el tango canción fue inventado por Contursi y el tango cantado por Gardel.
[294] Gerchunoff, Alberto: *Buenos Aires la metrópoli de mañana*, pág. 111.
[295] Gerchunoff, Alberto: *Buenos Aires la metrópoli... Op. cit.*
[296] *Radiolandia, 20 de octubre de 1951.*
[297] *Crítica*, 19 de marzo de 1936.
[298] *Crítica*. 28 de septiembre de 1941.
[299] *Crítica*. 19 de marzo de 1936.
[300] *Crítica*, ibídem.

cuestión de los derechos de los autores musicales, situando al plagio y la reproducción sin autorización en el plano de un delito que debía definirse en la justicia civil. Allí se señalaba que "la ejecución pública de una composición musical (...) sin el consentimiento de sus autores dará lugar a la acción civil por daños y perjuicios que el damnificado puede intentar ante la justicia ordinaria"[302], pero este dispositivo legal no entrañaba ni una multa ni una condena directa. En 1917, comenzaron a formarse algunos grupos de músicos y compositores que dieron origen, en la década del veinte, a dos de las principales entidades representativas: el Círculo de Autores y Compositores y la Asociación Argentina de Autores y Compositores fundada en 1918, que funcionaba en Alsina 1743[303]. Surgida de las reuniones en las que participaban los principales interesados, se formó en 1918 la Sociedad Nacional de Autores, Compositores y Editores de Música. El gran número de compositores, autores, músicos e intérpretes de finales de la década de 1920 llevó a un primer intento de organización de este campo de producción y reproducción musical. En 1925, el diputado nacional Matías Sánchez Sorondo presentó a la Cámara de Diputados un proyecto que restablecía la acción penal sobre los delitos de reproducción sin autorización y plagio de las obras. Por su parte, los músicos y creadores buscaron definir su situación como trabajadores de la industria del entretenimiento. Se intentó el reconocimiento de su actividad y la creación de entidades de previsión social. En 1928 se inauguró una comisión administradora de la Caja de Previsión Social de la Asociación Argentina de Autores y Compositores (entidad de 1926). Se trataba de una mutual que generaba políticas de subsidios y retiros para los músicos. A fines de ese año, la Asociación había decidido realizar un festival musical para recaudar fondos. La comisión organizadora contaba con la presencia de los músicos, intérpretes y actores más destacados de la época: Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Ignacio Corsini, Enrique Muiño, Enrique Delfino[304]. El 7 de diciembre de ese año, en el teatro *El Nacional*, se llevó a cabo el festival con la presencia

[301] *Radiolandia*,20 de octubre de 1951,

[302] Ley 7092. Digesto de Leyes, Buenos Aires, 1968. Tomo X.

[303] Una aparente derivación de otra institución que había funcionado en la década del 10, debido a la gran difusión del tango en París para darse forma institucional: la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música de Francia (SACEM) dirigida por Oscar Osovetsky, acompañado por Mario Bernar. La opinión de Perrotti sobre esta asociación es muy desfavorable y refiere en su libro a un fraude practicado por el director sobre la edición del tango *Nueve de Julio*. Cf.: Perrotti, M: *op. cit.*, pág. 15. La SACEM era la representante de los derechos de autor en Francia. En 1906, entabló una demanda por derechos de autor contra la firma Pathé por registrar y reproducir obras sin pagar los derechos de autor correspondientes.

[304] *La Argentina*, 30 de noviembre de 1928.

de un amplio catálogo de artistas y una poderosa orquesta de veinte bandoneones bajo la dirección de los principales directores de orquestas típicas de la época: Francisco Canaro, Juan de Dios Filiberto, Pedro Maffia y Francisco Lomuto[305]. La idea de contar con una organización que previera la situación de los trabajadores de este sector del espectáculo y la formación de una entidad de defensa de los derechos de autor, marcó la constitución de una entidad propia de los creadores, como diferente del de los intérpretes. La importancia de estas instituciones no puso en cuestión los modos de producción, ni las formas de creación de las melodías o letras de los tangos sino que, por el contrario, los reconoció como fundamentales para la creación de la cultural popular.

Los editores de música hicieron intentos de organización para defender sus derechos de edición. El 7 de julio de 1929 fundaron la Asociación Argentina de Editores de Música. Entre las autoridades se encontraban Alfredo Perrotti, Julio Korn, Héctor Pirovano, José Schneider y Enrique Feliú. Hacia fines de la década del veinte, la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música se encontraba en plena crisis interna, lo que dio lugar a sucesivos enfrentamientos entre compositores y sus representantes en el exterior. Esto trajo como consecuencia un nuevo problema institucional. A fines de la década de 1910, había funcionado una filial en Buenos Aires de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música de Francia (SACEM) que representaba los intereses de los autores en aquel país, dirigida por Oscar Osovetsky acompañado por Mario Bernar como secretario. Pocos años después, Bernar formó su propia asociación que denominó el Círculo Argentino de Autores y Compositores de Música, en donde representaba a algunos autores; esta entidad competía con la Asociación Argentina por la suscripción de socios. El Círculo intentaba ganar para su entidad a importantes músicos y autores cuyos tangos eran muy populares en Europa.

En el año 1932 el diputado Roberto Noble presentó un nuevo proyecto de reconocimiento de los derechos de autor ante el Congreso de la Nación. A esta iniciativa se sumaba la propia del Poder Ejecutivo, que había enviado a la Cámara un proyecto de ley que en 1933 había quedado olvidado. En agosto de ese año, el senador Matías Sánchez Sorondo recuperó la iniciativa y sobre la base de su proyecto de 1925 presentó otro que contaba con el apoyo de las sociedades de escritores, autores y compositores representadas por Horacio Rodríguez y Mario Bernar[306]. En la fundamentación

[305] *Crítica*, 10 de diciembre de 1928.

[306] En ese momento Bernar prestaba un asesoramiento jurídico a algunas casas editoriales.

que Sánchez Sorondo presentó ante la Cámara de Senadores se aclaran los motivos que empujaban la sanción de una nueva ley. Una primera cuestión mencionada era la comparación modernidad y atraso de la Argentina de la época. Según Sánchez Sorondo "nos enorgullecemos de nuestras estancias, donde se ha refinado la raza de las haciendas y se emplean los modernos procedimientos de explotación ganadera; de nuestras colonias, donde se producen los mejores cereales del mundo; (...) de nuestro progreso en todos los órdenes (...) pero olvidamos a los que, lejos de la riqueza material, han creado con su labor dura y amarga nuestra riqueza espiritual"[307]. No se trataba solamente del reconocimiento de los argentinos que contribuían a la cultura del país sino que implicaba un problema mayor, el plagio a los autores extranjeros que "están mirando a nuestro país como una especie de caverna de Alí Babá"[308]. Acompañado por la opinión de una serie de reconocidos literatos y artistas de la época: Keyserling, Pitigrilli, Benavente, Ortega y Gasset, Pío Baroja, del Valle Inclán, entre otros, aseguró la necesidad de preservar los derechos de autores tanto extranjeros como nacionales. En este punto, Sánchez Sorondo mencionó el problema de las carnes, vigente en ese momento, para dar peso a su reclamo. Esta vinculación partía de una idea simple: si la Argentina deseaba ser tomada en cuenta, debía formar una actitud positiva en la intelectualidad europea: "juicios severos que deben pesar sobre nosotros por lo menos lo mismo que la cuota que se impone para dificultar la introducción de nuestro 'chilled' o las barreras arancelarias que se levantan para impedir la venta de nuestro trigo o de nuestro maíz"[309]. Estos juicios severos a los que hizo referencia fueron acompañados por una serie de notas y recortes periodísticos en donde diferentes autores extranjeros se quejaban del plagio de sus obras o de la utilización de su nombre para editar libros que no les eran propios, y de las ediciones clandestinas. Así lo manifestaban Gregorio Marañón, Emil Ludwig y Waldo Frank.

La fundamentación del proyecto combinaba argumentos que se referían a los intelectuales extranjeros y la alta cultura europea, representados en las opiniones de historiadores, filósofos y hombres de la literatura; pero también argumentaba y ponía de relieve otros hechos domésticos, en los cuales se describían situaciones del mundo de los compositores musicales, y en particular los músicos y compositores populares, con el objetivo de comprender el alcance que la ley debía tener. En opinión de Sánchez Sorondo si había un sujeto que la ley 7092 había dejado totalmente a la deriva era el autor musical que estaba doblemente amenazado: por el robo de la partitura –es decir la reproducción clandestina de la partitura que el músico y la casa editora publicaban– y por la defraudación de los derechos de autor en la reproducción no autorizada de sus piezas musicales. Denunciaba que los autores musicales debían pasarle una subvención al falsificador de piezas para que no reprodujera sus obras, y de esa forma poder cobrar los derechos de edición legítima. Luego de la crisis del treinta, estos pagos se habían suspendido, de modo que los editores "piratas" imprimían las obras de todos los artistas con la foto del editor en la contratapa. Sánchez Sorondo se refería a Luis Filardi, un conocido editor clandestino, que acompañaba las piezas impresas con un texto destacado: "Luis Filardi, único idealista en el ramo musical. Autor, editor, impresor, industrial, comerciante desde el año 1900"[310]. En el manifiesto que incluía su foto, les aconsejaba a los autores: "no den exclusividad a ningún editor, mantenga libre su propiedad y sus contratos que hayan firmado a editoriales anticipando sus obras antes de nacer, carecen de valor, según lo establece jurisprudencia sentada"[311]. Las actividades de este editor eran bien conocidas en el ambiente de la música popular, se contaba que había extorsionado a varios editores, solicitándoles una cifra mensual para no falsificar las obras. Luis Filardi tenía su imprenta en Riobamba 439, y desde principios de la década de 1910 se dedicaba a este negocio: "reproducía los ejemplares tal cual los imprimía el editor original, pero a un solo color, en papel inferior, sin el sellado y por supuesto sin pagar los derechos de autor"[312]. En 1923, se habían realizado más de cincuenta allanamientos judiciales a editoriales que imprimían ediciones falsificadas. Además de la de Filardi se sumaban la imprenta de De Paula, Ostroff, Cusien, Sposaro, Haimovici, entre otros[313]. El problema de las ediciones falsificadas tenía varias aristas: en primer lugar, la reproducción sin permiso de los editores de las piezas musicales; en segundo lugar, la evasión de los derechos de autor correspondiente; en tercer lugar, la presión hacia los editores legales y la consecuente pérdida de dinero que sufrían las casas editoriales: si bien la pieza musical tenía un valor de 70 centavos, con el auge de la falsificación, "las piezas de música se vendían a 10 centavos, precio para el público; pero para el revendedor había que dárselas a tres centavos y medio el ejemplar, obteniendo los autores el exiguo beneficio"; como señalara Perrotti "eran tiempos bravos, los

[307] Honorable Congreso de la Nación: *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores*, Tomo I, 1933, pág. 632.
[308] HCN, *Diario de Sesiones*, *op. cit.*, pág. 633.
[309] HCN, *Diario de Sesiones*: *op. cit.*, pág. 633.

[310] Citado en Perrotti, Máximo: *Síncopa...*, pág. 38.
[311] Perrotti, Máximo: *op. cit.*, 25.
[312] Perrotti, Máximo: *Síncopa...*, *op. cit.*, pp. 23 y 24.
[313] *Op. cit.*, pág. 25.

editores teníamos que combatir contra los inescrupulosos falsificadores..."[314].

La intervención del senador ofreció a la Cámara una serie de datos sobre los derechos cobrados por algunos autores de músicas populares, a quienes denominaba "embajadores sin cartera", comparando lo que cobraban en la Argentina respecto de la más alta retribución que recibían en Europa. Así, por ejemplo, mientras que Enrique Santos Discépolo había percibido en enero de 1933 la suma de 57,61 pesos en la Argentina, en París en concepto de derechos de autor había cobrado 13.455 francos, el equivalente a más de dos mil pesos moneda nacional. Había otros casos aún más graves, Juan de Dios Filiberto continuaba actuando para subsistir, debido a que los derechos de autor reconocidos no alcanzaban a cubrir sus necesidades mínimas; el reconocido Ángel Villoldo murió en la miseria y Matos Rodríguez, el autor de *La cumparsita*, "el tango por antonomasia", vivía pobremente en París gracias a la sumas percibidas por los derechos de autor que cobraba en aquella ciudad. Los fundamentos que ofrecía el autor del proyecto cubrían el más amplio espectro de la situación de la creación artística pero puntualizaba, en los casos referidos, a la creación popular y, en particular, al tango, al que consideraba "el alma popular" traducida en la melodía triste y nativa. En opinión del senador, Filiberto, Discépolo, Canaro, De Caro, Berto, Zerrillo, Lomuto, Delfino eran algunos de los creadores que llevaron la esencia de la música argentina a los confines del mundo. Por esa razón la ley debía ponderarlos tanto como a los grandes autores extranjeros.

El proyecto no sufrió ninguna crítica severa en el Congreso Nacional, y en septiembre de 1933 se sancionó la ley 11.723[315]: Ley de derechos de autor, que cubría las necesidades de los autores artísticos y sentaba las bases para la creación de la entidad que los uniría en forma definitiva. Esto hizo que editores y compositores se dieran a la tarea de recomponer las relaciones en la fragmentación del campo institucional. Sólo en junio de 1936, y luego de arduas negociaciones, pudo crearse una institución que uniera al antiguo Círculo y a la Asociación en una organización única: SADAIC. La Sociedad Argentina de Autores, Intérpretes y Compositores funcionó durante muchos años a través de un registro de afiliaciones, con un criterio mutualista y cooperativo, y posteriormente incluyó a todos aquellos que registraran obras en derechos de autor. A partir de esta sociedad que unía a las diferentes asociaciones preexistentes se organizó el cobro de derechos, la penalización de la reproducción y edición sin autorización y,

[314] Perrotti, Máximo: *op. cit.*, 132.
[315] Sancionada el 26 de septiembre de 1933.

además, el control sobre el amplio espectro de la circulación musical. Así por ejemplo, SADAIC tuvo un cuerpo de inspectores que controló la reproducción de las piezas musicales en espectáculos y bailables. Se confeccionaban planillas que dieron lugar, posteriormente, al pago del derecho de autor. Quien hiciera uso de estas piezas musicales, debería realizar el correspondiente pago proporcional al autor y al intérprete, en el caso de música mecánica. Los principales autores, compositores e intérpretes se incorporaron prontamente a la entidad, ya que era lo más efectivo para cuidar sus propios intereses. El funcionamiento y alcance de la supervisión que hacía esta institución les aseguraba a sus miembros la posibilidad de contar con un ingreso regular gracias a los éxitos musicales que lograban. La ley 11.723 juntamente con SADAIC generaron un circuito que funcionó de modo efectivo: la radicación de las obras en la Oficina de Derechos de Autor, su edición en las casas editoriales prestigiosas y la afiliación a SADAIC creaban una red de contención para los autores.

En la década del treinta, la lista de los grandes compositores del tango se había engrosado, había diferentes estilos de letristas y músicos, escritores ligados al sainete, algunos que utilizaban en forma efectiva el lunfardo, mientras que otros –como Homero Manzi, por ejemplo– revitalizaban la lírica y la poesía a través de sus letras. El ámbito donde la composición se expresaba ante el público (teatros, bares, confiterías) se colmaba de orquestas típicas tradicionales y nuevas, que eran el puntal de la difusión del tango. Meritoria de un viejo prestigio en la ciudad de Buenos Aires, la orquesta típica, se paseaba en los espectáculos teatrales y en la radio. Estaban las tradicionales, que se iniciaron en la década de 1910 y continuaron: Canaro, Fresedo, Aieta, Maffia, Lomuto, De Caro, "Pacho", Berto, y los nuevos valores que aparecieron en los años treinta, Juan de Dios Filiberto, D'Arienzo, Zerrillo. En 1938, *Radiolandia* daba cuenta de las nuevas orquestas que poblaban los escenarios y programas radiales: Biagi, Malerva, Ferri, Troilo, Sasone, Zorros Grises, Scorticatti, Demare, Vardaro, Miguel Caló, Edgardo Donato, Enrique Discépolo[316]. Se podía diferenciar entre los "tradicionales" (ortodoxas, de la *Guardia Vieja)* y los "nuevos músicos", los que llegaban respetando en algunos casos los estilos propuestos. Hacia mediados de la década de 1930, parecía haber espacio para todos. Los esfuerzos organizativos de las instituciones de derechos de autor y las mutuales previsionales no excluían a los nuevos creadores, aunque quizás internamente reproducían estas diferencias de nuevos y viejos músicos y compositores. En los hechos, no existía una separación entre las formas tradi-

[316] *Radiolandia*, Año XI, Nro. 562, diciembre de 1938.

cionales y nuevas de composición, aunque se reconocía el estilo *decariano*[317] que había vuelto al tango más rápido en su ejecución, como un punto de ruptura. La música de compás más marcado (como la de D'Arienzo) y el virtuosismo que representaba la orquesta de un joven talento: Aníbal Troilo. El cuestionamiento de las formas de la composición, la cristalización del momento creativo, no era un problema de los autores sino más bien de los académicos dedicados a los estudios musicales. Ellos calificaron los modos de producción musical.

La opinión de los académicos

En 1931 la revista *Sur* publicó un artículo de Ernest Ansermet en el que reflexionaba sobre "los problemas del compositor americano". Allí revisaba la diferencia entre el intérprete, aquellos que simplemente amoldaban viejas músicas tradicionales a los tiempos contemporáneos pero sin creación, y los compositores como creadores. El compositor americano (sudamericano y norteamericano) involucrado en una situación diferente de la de los compositores europeos, para quienes la materia prima básica de su creación eran el ideal griego o las altas aspiraciones religiosas, debía realizar un proceso de producción diferente ya que, como civilización naciente, América estaba saturada de arte nuevo pero cargada de herencia europea[318]. Las música popular de comienzos del siglo xx dio lugar a la aparición de un género verdaderamente americano: la música sincopada, el *jazz*, el *fox trot* y el tango, este último del mismo orden que las otras aunque menos vital[319]. Según Ansermet, el arte popular debía producir su musicalidad por la elaboración de los elementos preexistentes. El nivel y la calidad de la imaginación creadora, concluía el estudioso, era el valor central de las nuevas expresiones musicales de América[320]. El tango, inscripto dentro de estas expresiones, poseía algunas limitaciones. Una de las que hacía referencia a la *vitalidad* era el carácter triste y dramático de sus letras. *Caras y Caretas*, en 1926, había señalado que "los tangos parecen que tienen una fuga de tristezas"[321] porque reproducían un conjunto de sentimientos y lugares donde las quejas de amor, la tristeza, el abandono, parecían entristecer los ambientes joviales y divertidos de los bailes. Esta crítica debía sopesarse con el contexto musical, "música de mil recuerdos, música bo-

[317] Entrevista a Aníbal Arias. Octubre de 2007.
[318] Revista *Sur*, otoño 1931, Año I.
[319] *Sur*, *op. cit.*
[320] Revista *Sur*. Otoño 1931, Año I.
[321] *Caras y Caretas*, 31 de julio de 1926, Nro. 1452.

hemia que levanta el sentimiento, música de danzas delicadas y armoniosas que fueron a París, llevando en él el alma del llanero americano"[322]. Se sostenía que el tango transmitía tristeza porque era en un formato de época. Era la forma de hablarles a las damas, de relatar los males del amor, el desamparo, el abandono. Una caricatura de 1928 describía el impacto que había producido el hombre que se rió en un cabaret porteño, el título de la caricatura era "La tristeza del Tango", mientras el hombre reía, el público se quejaba del inadaptado y la policía se apresuraba a retirarlo del salón[323].

En septiembre de 1930, el rector de la Universidad de Buenos Aires, ingeniero Tutti, contestando a Alberto Williams, declaró que "el gusto musical del país está estragado por la sensualidad de nuestros tangos. Todo adelanta en el país menos la música". Para Williams, lejos de ser síntoma de retraso, el tango estaba constituyéndose en la música del país. Criticarla de esa manera era ponerse de espaldas a la realidad, señalaba Williams, quien reconocía en Filiberto, Matos Rodríguez o Lomuto a los hacedores del "protoplasma" del futuro musical de la república[324].

Durante el gobierno del general Justo[325] se comenzó a considerar la calidad de la música nacional, tanto de los géneros criollos como del tango. Francisco Canaro, director de una de las orquestas más tradicionales y populares, a la sazón presidente de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), se refería a la crítica hacia la canción popular en estos términos: "Se castiga con exceso a la canción argentina, hay malas canciones pero también hay pésimas sinfonías y óperas insoportables, y por ello a nadie se le ocurre liquidar el sinfonismo o la operística"[326]. En la Argentina, las nuevas canciones eran creadas por músicos y poetas populares. La letra primitiva del tango había dado lugar a la letra poética, sostenía Canaro. La canción popular describía la realidad "interior", que no podía ser adecentada con un lenguaje domesticado que poco tenía que ver con el significado profundo del tango.

En contraposición con el análisis de los críticos del arte y de los especialistas de instituciones legitimadas social y culturalmente, el arte de crear tangos e incluso de interpretarlos seguía siendo un hacer propio de aquellos músicos que intervenían en el proceso, independientemente de la opinión de los académicos o ilustrados. Francisco Canaro, un histórico representante del género, definió un amplio marco de participación en su defi-

[322] Ibídem.
[323] *Caras y Caretas*, 14 de julio de 1928. Nro. 1554.
[324] *Caras y Caretas*, noviembre de 1930.
[325] Agustín P. Justo fue presidente de la Argentina entre 1932 a 1938.
[326] *Radiolandia*, 13 de junio de1937.

nición de cultura popular y enfatizó la preservación de los derechos de autor por sobre otras valoraciones culturales. El hecho de que diferentes estudiosos y académicos de renombre se propusieran analizar la composición, e incluso valorar el sentido cultural del tango o de la canción popular ilustra, en términos generales, cómo estos ámbitos tan diferentes se observaban mutuamente. La aparición de estas interpretaciones, en los años treinta, denota un proceso que ocurría en el aprendizaje musical. En sus inicios el tango "se sentía", no se aprendía ni estudiaba como una disciplina. Eran los conocimientos que se tenían de otros estilos musicales los que se utilizaban en la creación artística. El bandoneón, por ejemplo, desarrollaba su potencial a base de talento y destreza. A principios del siglo no se enseñaba en ninguna institución musical. Posteriormente, algunos músicos comenzaron a transmitir las claves del instrumento e incluso algunos de los más conocidos bandoneonistas formaron pequeñas academias para enseñarlo. Sin embargo esto no definió un trayecto fijo para los músicos, fue evidente que la improvisación y la práctica reemplazaban a cualquier calificación institucional.

La canción de Buenos Aires

Larga fue la historia de *La cumparsita*. Originada en Montevideo en 1916 fue, como muchos de los tangos de la primera época, sólo música. El autor de la melodía, Gerardo Matos Rodríguez, fue un compositor de un sinnúmero de piezas musicales. Interpretada por varias orquestas, *La cumparsita* llegó a la fama algunos años después, en el estreno de la revista *Un Programa de Cabaret* (a cargo de la compañía de Tomás Simari, conocido actor y cómico). La popularidad de este tango se debió a la inclusión de una letra, escrita por Pascual Contursi y Enrique P. Maroni.

Hasta el momento del estreno cantado en 1924, la música de Matos Rodríguez había sido poco conocida, a tal punto que el músico vendió los derechos sobre esa pieza a una editora, la casa Breyer, por la ínfima suma de cien pesos. Con su letra inició una nueva etapa. El mismo año de su estreno la grabó Carlos Gardel para el sello Odeón, y posteriormente la interpretaron todos los cantantes destacados de las diferentes décadas: Azucena Maizani, "Charlo", Agustín Magaldi y Libertad Lamarque, entre otros, reforzó el suceso de aquella canción.

La revista *Antena* señalaba que originalmente Matos Rodríguez había compuesto el tango con una letra que refería a la angustia de un enfermo que agonizaba en un hospital, abandonado por sus amigos e incluso por la mujer que amó. Con esta trama argumental la pieza musical tuvo una vida

oscura, hasta que el propio autor de la música solicitó a Pascual Contursi la elaboración de una nueva letra. Otra de las versiones respecto del éxito de este tango daba cuenta de que Matos Rodríguez había solicitado a Pascual Contursi y a Enrique Maroni que estrenaran *La cumparsita* en un sainete donde tenían participación musical, éstos aceptaron a condición de cambiar la letra, porque no tenía mayor aceptación entre el público dado lo sombrío del tema. El músico estuvo de acuerdo sin oponer ningún reparo, ya que el estreno de un tango en un sainete popular representaba, en aquellos tiempos, una garantía de éxito. Matos Rodríguez dejó en manos de los otros músicos la tarea de adaptar el tango a los argumentos de la obra teatral sobre la que estaban trabajando. Estrenado el tango, el éxito fue casi inmediato.

En la medida en que este tango se hizo popular, pareció haber cierto recelo por parte de Matos Rodríguez para reconocer la autoría de la letra. Por la ejecución de esta sola pieza y su difusión por los diferentes medios de la época, el músico uruguayo era uno de los que más dinero percibía por derechos de autor en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.

En la década de 1930, *La cumparsita* ya era un clásico. El 12 de abril de 1934, en los festejos norteamericanos del Día Panamericano realizados en San Francisco, Miami y Nueva York, pudieron escucharse algunos tangos. En esta última ciudad, la Liga Panamericana de Estudiantes había realizado una celebración en el auditorio del *Collage of the City of New York*. La programación de los festejos incluía dos presentaciones de la Argentina dentro un raro sainete titulado *Café del Gaucho* a cargo de Grover Cleveland Chapter of the Pan American Student League, que incluía dos tangos clásicos: *La cumparsita* y *El choclo*[327]. En 1937 la empresa Aschers la publicó en su guía de partituras: *Comet Folio for Orchestra*[328].

Este tema, emblema de la canción porteña, trascendió las fronteras y se instaló como un hito en la historia del tango su influencia en la definición del conflicto por la autoría de la letra. Con la muerte de Pascual Contursi, Enrique Maroni cedió los derechos de la letra al hijo de aquél, con el objeto de ayudar a paliar la penosa situación económica de su familia. En aquel momento, el hijo de Contursi se presentó ante SADAIC para reclamar los derechos de autor sobre el tema, y solicitar que la entidad conminara a Matos Rodríguez a reconocer este derecho y ceder el porcentaje correspondiente por la letra, que se estipulaba en el 40% de los ingresos. La entidad

[327] *Hispania*, Vol. 17, Nro. 2, mayo de 1934.
[328] *Music Educador Journal*, Vol. 24, Nro. 1, septiembre de 1937.

había designado un jurado, compuesto por Augusto Rodríguez Larreta, Adolfo Mealla y Eduardo Ríos, quien dio finalmente un fallo: a los derechos de *La cumparsita* se les debía retener un 40% hasta que las partes lograran ponerse de acuerdo. El uruguayo Matos Rodríguez no aceptó la resolución de SADAIC y se negó a reconocer los derechos de autoría de Contursi, por lo que la entidad recomendó a la viuda y a Maroni que radicaran una denuncia en la justicia civil.

En 1946, la revista *Radiolandia* apuntaba que Matos Rodríguez, reaccionando al cuestionamiento legal, había prohibido a las empresas grabadoras de discos vender aquellos que registraran el tango *La cumparsita* cantado por Gardel, Azucena Maizani y Agustín Magaldi, entre otros, es decir las ediciones que fueron grabadas con la letra de Contursi y, por lo tanto, la más popular[329]. En 1926, el músico registró en Uruguay una letra. La revista, impactada por la noticia, señalaba que el pleito entablado generaba una expectativa inusitada y podía derivar en "consecuencias imprevisibles para la música rioplatense"[330]. Al juicio iniciado por la viuda de Contursi y Enrique Maroni se sumaba otro que había iniciado José Razzano, antiguo compañero de Gardel, por impedir que se vendiera la versión cantada por Carlos Gardel. Ésta era una de las más vendidas. La prohibición de la venta, irradiación y ejecución en la versión de la letra consagrada por el público le ocasionaba a Razzano un grave perjuicio económico, por lo que éste exigía que Matos Rodríguez lo compensara por daños ocasionados puesto que nunca se había opuesto a que Gardel grabara esa versión[331]. El revuelo alcanzado por esta situación superaba las expectativas del primitivo autor de la música de llegar a una solución conveniente. El pleito terminó favorablemente para la familia de Pascual Contursi, dado que el tribunal se expidió a su favor otorgándoles el 40% de los derechos de autor que a un año de iniciado el pleito representaba la suma de 34.100 pesos. Sin dudas, otras circunstancias se asociaron a esta resolución: la letra original de 1924 estaba en esos momentos tan consolidada como *La cumparsita* que era casi imposible disputarle su legitimidad, pero además los oyentes de radio no se adaptaron a la nueva letra que había creado el músico. Inmortalizada por algunos de los mejores cantores y cantantes del tango porteño, la letra se había vuelto irremplazable.

La cumparsita era un tango que siempre estaba de moda, que se silbaba en la calle, que ejecutaban todas las orquestas, y que interpretaban todos los cantantes. En 1936, *Radiolandia*, hacía un paralelo con uno de los te-

[329] *Radiolandia*: 26 de julio de 1946.
[330] *Radiolandia*, *op. cit.*
[331] *Antena*, Nro. 871, 4 de noviembre de 1947.

mas más famosos de la música de *jazz*: *St. Louis Blues*, de William Handy. Ambas eran interpretadas en todos los escenarios y eran un símbolo de esos estilos musicales, pero tenían además otras coincidencias. Ambos autores escribieron esos famosos temas en épocas juveniles, y no le habían dado demasiada trascendencia a la posible popularidad de su música. Ambos habían vendido sus derechos a las compañías editoras: Matos Rodríguez a 40 pesos oro, Handy a 120 dólares. Ambas canciones conocieron una serie de versiones poéticas sobre la misma música, en el caso de *La cumparsita* la versión más popular fue la de Pascual Contursi, y en el caso de Handy la que él mismo había escrito. "Ambos, *La cumparsita* y *St. Louis Blues* no tuvieron fronteras vedadas a su triunfo (...) *La cumparsita* es el tango de las mil variaciones de bandoneón y armonías de violín, el tango que cantó Tito Schipa, y que grabaron todas las típicas. *St. Louis Blues* es el blues que cantó Lawrence Tibett, el que grabaron todas las *jazz* de blues en el que agotaron toda su inspiración los improvisadores de las orquestas"[332].

En 1947 se celebró la consagración de la película homónima protagonizada por el cantante Hugo del Carril. *La cumparsita* tenía como argumento principal del relato de las andanzas de un periodista porteño en la época del Centenario de Mayo[333]. El tango aparece aquí como un elemento de ruptura, el periodista tiene un altercado con el director del diario para el que trabaja, a propósito de sus gustos por esta música, y es despedido. Emigrado a Francia llega durante el primer bombardeo a París. En medio de la contienda una granada explota a su lado, por este accidente el protagonista pierde la memoria en medio de una ciudad que desconoce y con un lenguaje que no domina. La melodía de su tango preferido, *La cumparsita*, es lo que le devuelve la memoria. En el film se interpretaban una docena de tangos pertenecientes a la *Guardia Vieja*: *El Entrerriano, Mocosita, El taita del arrabal, El irresistible* entre otras. La película se estrenó sin previo aviso en el cine Medrano con el propósito de evaluar la opinión del público. Los Estudios San Miguel, productores del film, quisieron conocer la reacción del público ante la difusión del mismo. La revista *Antena* aseguraba que ésta era una forma muy difundida en los Estados Unidos, ya que se pretendía observar la reacción del público no predispuesto a ver ese film. Ni siquiera el director, Antonio Momplet, ni los actores principales estaban al tanto del evento. Cuando corrió la noticia de que a las 22 horas se iba a proyectar el film, se acercaron algunos de ellos al cine. El resultado, aseguraban las principales publicaciones del espectáculo, había sido alta-

[332] *Radiolandia*, 18 de abril de 1936.
[333] Fueron sus autores Villalba Welsh y Verbitsky.

mente positivo, ya que el público había recibido con aplausos la película que refería al más emblemático tango argentino.

Revistas que difundieron el tango

Hay dos músicas:
la que se escucha y la que se toca.
Roland Barthes, "Música Práctica"[334].

La difusión del tango no sólo se realizó por medio de las expresiones teatrales y de la música en vivo, sino que tuvo un instrumento de transmisión esencial en la edición de partituras musicales. Esto cumplía una doble función: intentar preservar los derechos de autor y promover la difusión de nuevos temas, ya que las partituras eran adquiridas por el público que deseaba cantarlos o, incluso, interpretarlos. Las casas editoras fueron agentes principales para la construcción del circuito de difusión del tango: Ricordi, Pirovano, Perotti y Korn fueron algunas de las primeras editoras de la canción porteña.

Tal vez por su temprano inicio en la impresión de partituras, y porque recorrió diferentes actividades de la industria gráfica hasta colocarse en el lugar de ser uno de los principales empresarios relacionados con el tango y la radiofonía, la trayectoria de Julio Korn es un interesante ejemplo del surgimiento de este nuevo circuito musical. Nacido en Buenos Aires el 19 de julio de 1906, Julio Korn comenzó a trabajar desde muy pequeño. Hijo de Herman Korn y Ana Silbert, inmigrantes rumanos, quedó huérfano a los siete años y comenzó a trabajar en un taller gráfico. A los 9 años armó su propia imprenta en la ciudad de San Fernando, con la que se fundió al poco tiempo. Llegó a Buenos Aires a los 14 años y se empleó como gráfico en una imprenta. En 1917, siendo muy joven, se instaló con una pequeña minerva en un zaguán de la calle Corrientes, en aquel entonces angosta, y se dedicó a imprimir partituras y letras de tango de la nueva canción de Buenos Aires[335]. El puesto de producción y venta, ubicado frente al teatro *El Nacional*, "se hizo famoso porque tenía todas las canciones. Y como el piano era una presencia de rigor en las casas de las familias porteñas, las ventas de aquellas hojas se multiplicaron como agua"[336]. Hacía varios años

[334] Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986.
[335] Cf. Nudler, Julio: *El tango judío*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998, donde aparecen registrados los principales rasgos biográficos de Julio Korn.
[336] Revista *Somos*, 29 de abril de 1983.

que había incorporado al trabajo a Ricardo, su hermano, que luego de la muerte de sus padres había quedado como interno en un orfanato, para ayudarlo con la intensa actividad de edición. Eran tiempos en que todavía no existía la radio, por lo que la música en los hogares dependía de los instrumentos musicales y de la habilidad para ejecutarlos. El éxito de la venta de las partituras de los tangos constituyó un circuito que se retroalimentaba. Se necesitaban nuevos tangos y los editores los pedían a los compositores de Buenos Aires o a la *muchachada de Montevideo*. Julio Korn viajaba regularmente hasta Montevideo, encontraba los nuevos tangos y le solicitaba a un músico profesional que escribiera la partitura. Por su parte, los compositores veían la ventaja de publicar rápidamente sus letras y músicas por una editorial para evitar el plagio o la copia de sus temas.

Al inicio de la década del veinte, Francisco Bautista Rímoli, cuyo seudónimo era Dante Linyera, participó de *El alma que canta*[337]. Al principio, con algunos textos y, posteriormente, escribiendo los editoriales de la publicación. Se había iniciado en el periodismo en los primeros años de la década del veinte, en 1921 ingresó en aquella publicación y, en 1924, en la revista *El Canta Claro*, de formato y contenido similar a *El alma que canta*. Cultivaba el lunfardo como lenguaje popular y como referente de la ciudad de Buenos Aires. Incluso, incursionó como letrista de múltiples tangos de la época.

En marzo de 1928, Dante Linyera junto con Julio Korn editaron *La Canción Moderna*, revista de pocas páginas que, a partir de sus secciones, designaba claramente un interés. Esta publicación se impuso como una de las más representativas de este género, desplazando a *El Canta Claro*[338]. Julio Korn, su propietario, tuvo una visión integral del circuito del entretenimiento y del lugar de estas revistas. La idea central de la publicación era dar a conocer las nuevas producciones discográficas y publicar las letras de los tangos más conocidos, e incluyó un lugar para los autores noveles y las nuevas iniciativas. Como lo señaló en sus inicios, en la sección "Con la música a otra parte", la revista intentaba darle la oportunidad al público y a los profesionales de "expresar sus ideas por la prensa sin censura previa"[339], dar a conocer las opiniones de quienes escuchaban, componían o ejecutaban la música popular. En esta sección abierta se publicaban breves comentarios sobre las actuaciones de las diferentes orquestas: "se dice que Roberto Firpo y René Cospito no consiguieron imponer los bailes del Casi-

[337] Publicación aparecida en 1916. Fundada por Vicente Buchieri, llegó a tener una tirada de 250.000 ejemplares.
[338] Fundada por los hermanos Angulo en 1921.
[339] *La Canción Moderna*, Año I, 14 de abril de 1928.

no a pesar de sus excelentes orquestas" o "las orquestas que impresionan discos y que más venden son: Canaro en la casa Max Glucksmann y De Caro en la Víctor". Éstas fueron algunas de las opiniones y comentarios que se publicaban[340]. *Las secciones permitían conocer los tangos novedosos,* los éxitos del momento en una breve sección *Lo que cantan todos* y los famosos tangos de la *Guardia Vieja*. Además se incluían variaciones de famosos tangos, como *Adiós muchachos*, y nuevas letras de tangos, muchas de las cuales pertenecían a Dante Linyera[341]. *La Canción Moderna* se convirtió en un verdadero boom en el mercado de revistas, llegó a vender 40.000 ejemplares semanales al precio de 10 centavos.

En 1932, se convirtió en *Radiolandia*. Con la extensión de la radiofonía en la Argentina, la palabra *Radiolandia* se había incluido como subtítulo de *La Canción Moderna*, aunque posteriormente se convirtió en el título definitivo de la misma, con un formato más integrado y con una multiplicidad de informaciones especialmente referidas al mundo de la radiofonía, el cine y el teatro. Enzo Ardigó, Homero Manzi, Ulises Petit de Murat y Ricardo Olveira participaron de este proyecto. La editorial de *Radiolandia* se instaló en una oficina de la Diagonal Norte, mientras que la imprenta de partituras y textos musicales, ahora dirigida por Ricardo, siguió funcionando en la avenida Independencia, y la venta se trasladó a Entre Ríos 460, a pocas cuadras de Radio Belgrano, ubicada en Entre Ríos 940, propiedad de Jaime Yankelevich, amigo de Korn.

Asociada con el tango como expresión popular y sumada al impacto de la radiofonía, con sus múltiples programaciones y estilos, *Radiolandia* no sólo difundió a los principales cantores y orquestas, sino que cumplió un objetivo más ambicioso: retratar el mundo del espectáculo por dentro, relatando con discreción de la vida de las estrellas. *Radiolandia* no era la única publicación que incorporó estas características, pero sin dudas fue la primera[342]. Le seguían *Sintonía*, de la editorial Haynes, y *Antena*, propiedad de Jaime Yankelevich, que fue posteriormente adquirida por Julio Korn.

En 1939, la revista *Sintonía* (con nuevo formato) incorporaba la sección "Una orquesta por semana". Luis Rubinstein entrevistaba a diferentes directores de orquesta con el objetivo de avivar una polémica: la diferencia entre el tango viejo y el nuevo. Allí directores como Juan D'Arienzo, Roberto Firpo, Julio De Caro y otros se inclinaban hacia alguno de esos lados de la polémica o la negaban: "el tango, viejo o nuevo, –sostenía D'Arienzo– es uno solo, el mismo, con su misma alma flotando en su ritmo y línea musical"[343].

[340] *La Canción Moderna*, Año I, Nro. I. Marzo de 1928.

[341] Cf., Nudler, Julio: *El tango judío*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

[342] Para algunas de las personas que participaron en los años cuarenta en la edición de la revista *Radiolandia*, ésta presentaba una versión rosa de las vidas privadas de los artistas, comparado con las publicaciones que se editaron en años posteriores. (Entrevista a Blanca Meda y Cecilia Helbstein.)

Estas revistas, con características similares, no sólo informaban acerca de los eventos y temas musicales, sino que cumplían una tarea más precisa e invisible, la de construir un consumidor cultural. Esta tarea se articulaba en dos ejes: el primero, se basaba en el impulso dado a algunos artistas y orquestas, a través de los juicios de valor que se vertían sobre sus actuaciones, repertorio musical y ejecución de los mismos. En este aspecto, las revistas cumplían el rol no sólo de informar acerca de la "actualidad musical", también publicaban breves biografías de los diferentes cantantes y directores de orquestas, e historizaban a los protagonistas del género tanguero. En los años treinta, describió el universo de las *estrellas* de la radio o del teatro. El segundo eje era formar parte de un circuito mayor conformado por teatros, discográficas, emisoras radiofónicas, que se entrelazaban en la producción de eventos. Los grandes espectáculos de tango, los bailes de carnavales, los nuevos conciertos, las nuevas interpretaciones, se publicitaban a través de sus páginas. Estas publicaciones impulsaron los diferentes concursos de tango que, desde los tempranos años veinte, se realizaron en los salones del Teatro Odeón. También difundieron diferentes concursos de cantantes favoritos, o temas reconocidos. Se organizaban en una doble tarea: la de difundir y publicitar un estilo musical. Aunque no todos los cantantes y orquestas eran igualmente publicitados, y no contaban necesariamente con el juicio favorable de la prensa. También, medían la convocatoria de un espectáculo y la aprobación del público que había asistido. Emplazadas como vasos comunicantes con el mundo discográfico y teatral intentaban construir un diálogo con los consumidores de estos productos culturales. Las revistas especializadas contaban con mayor espacio que los diarios para la realización de esta tarea, pero además poseían un espacio publicitario de dimensiones mayores en relación con su función de ser voceros de los otros medios de la industria cultural.

En el año 1935, con la trágica muerte de Gardel, *Radiolandia*, *Antena* y *Sintonía* compitieron por la difusión del hecho y por la originalidad de las formas de construcción de las noticias alrededor de la tragedia. En este sentido, es bien conocida la anécdota acerca del *timing* de Julio Korn que recibió un llamado con la noticia de la muerte de Gardel un día antes de la salida de la revista *Radiolandia*. Ante la novedad, cambió el contenido de

[343] *Sintonía*, 16 de abril de 1939.

ese número y lo dedicó enteramente al ídolo, con un enorme éxito de ventas. *Radiolandia* tuvo la primicia, gracias la relación que el cantante mantenía con la empresa en aquellos momentos, cuando se realizaba un concurso por una foto firmada por el ídolo popular. Varios días más tarde, las otras publicaciones dedicaron sus números al recuerdo del cantante. De manera similar recordaron sus éxitos y su trayectoria. Sin embargo, *Radiolandia* marcó la peculiaridad en la difusión del hecho. Introdujo notas que hacían referencia no sólo a la vida artística sino a la vida personal del ídolo: entrevistó a su madre, a su novia, mostró cómo era la ciudad donde Gardel había nacido, difundió el testamento, entrevistó a sus principales amigos, a las familias de las otras víctimas del accidente. La revista *Antena* siguió algunos de estos lineamientos, pero a pesar de contar con el apoyo económico de Yankelevich, uno de los principales empresarios radiofónicos que había contratado a Gardel, no pudo competir con la producción de noticias que realizó *Radiolandia* ni con la cobertura del hecho. Sin embargo, en referencia a este hecho significativo en la historia del tango canción, ambas publicaciones tuvieron un rol preponderante en la construcción del mito gardeliano. En las anécdotas recogidas a lo largo de los diferentes aniversarios y conmemoraciones, ambas convergieron en destacar el mundo de valores y virtudes que constituían el espacio ocupado por Carlos Gardel.

Estas publicaciones, nacidas de la oportunidad de difundir la música porteña, ampliaron su alcance y expansión a un nuevo público con la masividad de la radiofonía: sus páginas pasaron de dedicarse a la música y al teatro e incorporaron al cine y la radio. La construcción de un consumidor de programas de radio fue uno de sus objetivos, y los nuevos medios tomaron el lugar que antes estaba dedicado a la música.

Música en el aire

Las revistas de espectáculos dedicadas expresamente a la música porteña o a la radiofonía, las discográficas, los teatros donde se difundían los nuevos tangos estrenados en obras teatrales y sainetes, además de las estaciones de radio constituían un circuito que durante los años treinta funcionaba casi perfectamente. Así por ejemplo, en los teatros se estrenaban algunas de las nuevas piezas musicales (surgidas, muchas veces, de los concursos de tangos) que posteriormente se grababan; las revistas difundían las letras y la opinión sobre los espectáculos e interpretaciones. Posteriormente, ya sea en vivo o a través de la reproducción del disco, se emitían por radio. A esto se sumaba el circuito de reproducción de partituras. Ésta era la clásica forma de producción y reproducción de los tangos hacia fines

de 1920 e inicios de 1930. Para ese entonces fue desplazado un circuito más típico de la época del inicio del tango-canción que requería del pedido insistente a los autores, por parte de los editores de partituras o revistas del tango, para que escribieran las letras y la música. Éste había sido el modo en que Julio Korn se había organizado en los primeros años de su emprendimiento editorial y que continuaría, por algún tiempo, con la revista *La Canción Moderna*[344].

El circuito de difusión y producción del tango en los años treinta era más complejo y conllevaba otros intereses y otros participantes. Así, por ejemplo, Max Glucksmann, que oficiaba como representante de Odeón en la Argentina, fue uno de los personajes que propició a través de sus múltiples empresas la difusión de algunos artistas de este género. Este inmigrante judío de origen austríaco[345] llegó al puerto de Buenos Aires embarcado en el *Eolo*, en julio de 1890, con sólo 15 años. Se incorporó rápidamente al mercado de trabajo como ayudante de fotografía en la Casa Lepage, ubicada en pleno centro porteño, Bolívar 375. En 1896 junto a Henri Lepage y Eugene Py se asociaron para equipar el Teatro Odeón (propiedad del español Francisco Pastor). El Estudio de Lepage, dedicado a las actividades cinematográficas, lo nombró gerente con sólo 18 años. En 1907, Glucksmann consiguió la representación en la Argentina de la empresa discográfica alemana Odeón, y en años previos a la Primera Guerra convenció a la casa central de montar un estudio de grabación e impresión de placas discográficas en el país[346]. En 1910 Glucksmann era el nuevo dueño de la ex Casa Lepage, que poseía tres importantes sucursales ubicadas en la Ciudad de Buenos Aires: la de Avenida de Mayo 638, la de Bolívar 375 y la de Victoria 537. La empresa poseía un departamento fotográfico y de cine, y uno de fonógrafos y gramófonos. El anuario *La Nación* de 1910 señalaba que Glucksmann era agente de la Victor Talking Machine Co., la "fábrica que produce aparatos mejor fabricados y los discos más perfectos" donde habían grabado artistas de fama universal como Enrico Caruso. Asimismo se enorgullecía de la nueva sorpresa tecnológica: un piano eléctrico "que reproduce fielmente la ejecución de grandes pianistas con los mismos matices, intensidad, buen gusto y que puede ser manejado hasta por los ni-

[344] Hacia mediados de la década de 1950, el catálogo de partituras de Editorial Julio Korn tenía más de dos mil tangos.
[345] El nombre de Max fue Mordecai David Glucksmann, nacido en Chernowitz en el imperio austro- hungaro, 1875-1946.
[346] Una casa grabadora de Odeón funcionó en el sur de Brasil, en Porto Alegre, a partir de 1915.

ños"[347]. Expansión y diversificación en nuevas tecnologías de producción cultural parecía ser la estrategia de Glucksmann a comienzos del siglo.

Cuando se produjo la Primera Guerra Mundial, la casa Odeón dejó de operar en el país, el negocio quedó en manos de Glucksmann, que fundó la empresa Discos Nacional. Posteriormente, el sello Odeón se restableció, pero esta vez de la mano de los capitales ingleses. Desde allí, impulsó la difusión de la nueva canción porteña, los principales cantantes, músicos y orquestas pasaron por esos estudios y dejaron sus voces en los discos de pasta.

Hacia 1919, Glucksmann era el principal empresario de la industria discográfica, fotográfica, proveedor y productor cinematográfico. Ese año inauguró el teatro Grand Splendid, ubicado en la calle Santa Fe al 1800. El teatro tenía capacidad para más de mil espectadores, y el suntuoso edificio combinó, en los pisos superiores, dos dimensiones fundamentales de la industria de la canción: funcionó Radio Splendid (propiedad de Teodoro Gache y Antonio Devoto) y en otro piso se ubicó la grabadora discográfica de Glucksmann. En 1924, dio mayor impulso a la industria del disco y organizó el Primer Concurso Nacional de Tangos, de los cuales los cinco primeros premios fueron grabados en el sello y distribuidos por el país.

El impacto de la actividad discográfica de Glucksmann puede notarse a través del desempeño de los más conocidos cantantes de los años veinte: Carlos Gardel, Azucena Maizani, Rosita Quiroga, Ignacio Corsini, las orquestas de Fresedo, Lomuto, Canaro, y casi todos los grandes artistas del tango grabaron en su compañía. Hacia la década del treinta, aquel inmigrante se había convertido en uno de los personajes primordiales del mundo de la música, el cine y el teatro. A fines de esos años era propietario de alrededor de 70 cinematógrafos en Sudamérica, de varios teatros ubicados en Buenos Aires, el interior y Montevideo, con más de mil quinientos empleados en sus empresas.

La conjunción del tango en la década de 1920 y el incipiente mundo de la radiofonía llevó a que músicos como Francisco Canaro se presentaran en las primeras emisoras de la Capital Federal para ejecutar algunas piezas en vivo desde los precarios estudios. La difusión de los parlantes de radio en 1924 introdujo no sólo nuevas maneras de escuchar en sociedad sino la posibilidad de dotar al nuevo medio de una calidad de sonido diferente a la conocida hasta entonces. Este nuevo artefacto implicó un cambio inmediato en la difusión de la música porteña: los concursos de tangos comenzaron a ser transmitidos por las diferentes radioemisoras. El público congregado en los teatros votaba con el aplauso las diferentes piezas musicales, se trataba de música sin letra alguna, al mismo tiempo en que los nuevos oyentes podían conocer la base musical que posteriormente se difundiría con letra a través de las discográficas.

[347] Anuario *La Nación*, 1910. Buenos Aires, 1910.

En 1925, la revista *Caras y Caretas* registraba las "armonías en el espacio". La nota refería a la aparición de diferentes cantantes y músicos en la emisora LOW, ya los diferentes números musicales que tenían lugar. Por allí pasaban el concertista de guitarra Luciano Ouviña, la orquesta del joven Francisco Canaro o la cancionista Azucena Maizani. Esta última, alguna vez, señaló que la paga por actuar en las emisoras, en los inicios de la radiofonía, era un café. Las fotos de *Caras y Caretas* revelan algo de ese testimonio, muestran a los jóvenes artistas que "amenizan con un rato de alegre charla la espera para actuar ante el micrófono"[348], todos con sus pocillos de café. Los principales cantantes de tango incursionaron en las primeras estaciones de radio sin mediar una retribución en dinero. El 30 de septiembre de 1924, en la emisora Splendid, el dúo Gardel-Razzano hizo su primera presentación, y volverían a estar frente a ese micrófono en el mes de octubre. El dúo Magaldi-Noda lo haría en enero de 1925 en LOY Radio Nacional.

En 1925 la cantidad de aparatos receptores de radio se contaban por miles, ascendían a 125.000 en todo el país, y las estaciones emisoras en Capital Federal a 11. Hacia la década de 1930, más del 50% de la programación musical, de las emisoras existentes en el país, estaba destinada a difundir el tango, ya sea a partir de la reproducción de discos, de las actuaciones en vivo en los estudios o de la difusión de espectáculos musicales desde los teatros[349]. Para ese entonces, el número de aparatos receptores había trepado a los 525.000 en la ciudad de Buenos Aires[350].

Radio Nacional, Argentina, Splendid, Excelsior, La Nación, Fénix, París, Cultura, Prieto, eran algunas de las estaciones que se podían sintonizar en el primer quinquenio de la década de 1920. Nombres como Alfredo Schroeder, Benjamin Gache, Antonio Devoto, Enrique Susini, Jaime Yankelevich, Enrique Del Ponte fueron algunos de los emprendedores de este nuevo medio. Pero, además de estos fundadores de la radiofonía, se destacaron otros menos reconocidos como, por ejemplo, José Adolfo Zatzkin que había ejercido, en la década de 1930, el cargo de director de Radio América (L.P.6). Estos años fueron considerados la época de oro de la emi-

[348] *Caras y Caretas*, 16 de octubre de 1925.
[349] Datos tomados de Matallana, Andrea: *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en Argentina, 1923-1947*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.
[350] Matallana, Andrea. *Op. cit.*

sora, ya que habían pasado por su programación los más destacados artistas argentinos y algunos extranjeros. En 1931, Zatzkin se encontró en la cima de sus gestiones como director de una emisora, cuando contrató para actuar en Radio América a Carlos Gardel. Entre los provenientes del género tanguero se encontraban Canaro, Francisco Lomuto, Julio de Caro, Firpo, cantantes como "Charlo", Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Ada Falcón, entre muchos otros. Hombre prominente de la radiofonía en la Argentina fue uno de los delegados (junto a Alfredo Schroeder y Jaime Yankelevich) al Primer Congreso Sudamericano de Broadcasters.

En 1934, producto de la nueva reglamentación para la radiofonía, se creó la Primera Comisión de Selección de Repertorio Radial, que abarcaba especialmente las letras de los tangos. Estaba integrada por José Adolfo Zatzkin, Luis Amadori, Enrique Delponte, Enrique Maroni y Bustamante. El éxito de la labor desarrollada por la comisión fue fugaz, a los seis meses de su funcionamiento dejó de existir "por considerar innecesaria su misión, ya que los propios artistas y autores se habían encargado de ejercer la depuración de los repertorios"[351].

El perfil de las radioemisoras en materia musical era tan heterogéneo como sus propios dueños o fundadores, aunque el tango era infaltable en la programación. Las orquestas típicas populares o las más refinadas; los cantantes de voces más graves hasta los más líricos pasaron por este espacio obligado del *star system* local. Aun con la predominancia masculina, el tango canción no fue sólo una cuestión de hombres. En la década de 1920 ya actuaba en L.O.W "Radio Splendid" la cancionista Azucena Maizani posteriormente conocida como "La Ñata Gaucha". Maizani fue la primera mujer en interpretar tangos por la radio y una de las precursoras ante el micrófono.

En la década de 1930, las emisoras tendieron a identificarse con públicos divergentes, para esto generaron una programación que, si bien era amplia en gustos, tendían a un público específico. Radio Belgrano, que ya constituía la Primera Cadena Argentina de Broadcasting, se inclinaba por los gustos más populares, actuaban las orquestas de Francisco Lomuto, Malerba, Canaro, Pedro Maffia, Roberto Firpo y cantantes como "Charlo", Libertad Lamarque o Azucena Maizani. A fines de la década la programación de Belgrano no sólo era extensa en materia de tango sino variada: Lomuto, Firpo, Ignacio Corsini, Mercedes Simone, Enrique Delfino, Nelly Omar, Julián Centeya, la orquesta de Pedro Maffia, Miguel Caló, entre muchos otros componían la programación semanal. Una de sus principales competidoras, Radio El Mundo, inaugurada en 1935 con el primer edificio especialmente construido para una radio, con una amplia sala para números en vivo, con capacidad para 500 personas, tenía un perfil de programación más asociado con un público "culto" o más exigente. Incluía dentro de su programación semanal a músicos como: la orquesta de Troilo, Fresedo, D'Arienzo, Di Sarli, Julio De Caro, Ricardo Tanturi. Aunque en sus inicios había tenido la presencia de la orquesta de Enrique Santos Discépolo, Radio Splendid se ubicaba en medio de estos dos extremos de la pirámide social de radioescuchas, e incorporó elementos populares con músicos refinados. La programación de tango era importante dentro de esta emisora pero no podía competir con la cantidad de números y orquestas que incluía Radio Belgrano. Sin embargo, la orquesta de Florentino, Biassi, Lomuto, Fresedo, Zorros Grises, José Maglio, la típica de Demare, y cantantes como Ignacio Corsini fueron parte de la emisora en los años treinta, además de contar con la Audición Palmolive "Reviviendo la emoción del tango". Durante esta década, otras emisoras incluyeron programas dedicados al tango, como Radio Cultura con la actuación de Corsini, Caló, Zorros Grises, Filiberto, entre otros, e incluyendo un gran número de audiciones de música mecánica como "Recordando a Gardel", o "Grabaciones de Gardel"; o "Gardel y Magaldi", programas que pudieron escucharse en Radio Excelsior, Prieto o Cultura.

[351] *Sintonía*, 28 agosto de 1938.

V
Tal vez será su voz

"Suena el piano, la luz está sobrando,
se hace noche de pronto y sin querer
las sombras se arrinconan
evocando a Grisetta, a Malena, a María Esther".

Tal vez será tu voz, tango, 1934.
Letra: Homero Manzi.
Música: Lucio Demare.

En 1914, Carlos Gardel ya era conocido como cantante, integrante del dúo Gardel-Razzano. Habían debutado ese año en el teatro *El Nacional* en la célebre compañía teatral de Elías Alippi. Anteriormente, actuaron en algunos cabarets como el *Armenonville*, considerado el punto de despegue de la fama del dúo ante un público de clase acomodada. En 1917, Gardel grabó el célebre tango *Mi noche triste* para el sello Odeón, reconocido como el primer tango canción.

Entre 1920 a 1925 realizó alrededor de 230 grabaciones de diferentes melodías de tangos, milongas y algunos temas folklóricos, que se sumaban a sus grabaciones anteriores a esta década, esto muestra cómo inicialmente el tango se difundía a partir de una hibridación muy marcada entre milonga y folklore. Estas grabaciones se hicieron en el sello Odeón, cuyo representante en Buenos Aires era Max Glucskmann, uno de los difusores del género. Hasta la década del treinta, Gardel trabajó casi exclusivamente para este sello, y fue en su viaje a Estados Unidos donde pasó a grabar con la RCA Víctor.

En su libro *Buenos Aires vida cotidiana y alienación*[352], Juan José Sebreli ensaya una interpretación en donde separa al cantante, y su trayectoria personal, del mito creado por los gardelianos. En su interpretación la figura de Gardel se presenta más importante que el mito, dado que este último

[352] Sebreli, Juan José: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

había surgido a partir de las circunstancias trágicas de su muerte y con fuertes motivaciones económicas. El Gardel real, señalaba Sebreli, mostraba a alguien que "escapó a su clase de origen, y bastaba con que uno se hubiera salvado para creer en el milagro"[353], mientras que el mito sacralizaba la vida del cantante, lo fagocitaba y lo alejaba de los sectores de las clases bajas de donde surgió. Algunas interpretaciones señalaron que Gardel no había alcanzado una verdadera popularidad durante los años previos a su muerte. Sin embargo, basta observar las noticias en *La Canción Moderna* respecto de sus viajes, sus contratos, sus actuaciones para remarcar el hecho de que era, sin margen de dudas, uno de los cantantes más populares de aquella época. El 20 de mayo de 1935, *La Canción Moderna* recibió miles de cartas solicitando una foto autografiada por Gardel. En total se contabilizaban 24.876 cupones. El acuerdo del artista con la revista era firmar 100 fotografías. Ante este hecho, envió un cablegrama en el que se comprometía a firmar 500 fotos: "disculpen la demora en contestar: por ahora envíen 500 nombres, las iré enviando por remesa en vía aérea. Trataré en todas formas de complacer la mayor cantidad. Saludos, Carlos"[354]. En mayo del mismo año, las tres principales radioemisoras del país intentaron conseguir la exclusividad de las actuaciones del cantor en su próximo viaje a la Argentina. Se esperaba que Gardel retornara al país en septiembre, Radio El Mundo, Belgrano y Fénix se mostraron interesadas en tenerlo en su programación. En junio de 1935, una semana antes de su fallecimiento, *La Canción Moderna* daba a conocer a la pareja musical ideal, consagrada por el público: se trataba de Carlos Gardel y Azucena Maizani[355].

La trayectoria de Gardel estaba ligada a algunos espacios de recreación, como el hipódromo, donde la figura del cantante era recordada por su pasión por las carreras de caballos; pero también el cabaret y la noche porteña. Con su muerte, surgió el mito que pretendía preservar una imagen cándida del cantor. Se intentó mantener su voz y su sonrisa cristalina, "de suerte que su voz no por desaparecido ausente, nos identifica ante todos los públicos y en todas las tierras (...) continúa a través del micrófono la evidencia del sentimiento popular, en una perdurable emoción que dice de nuestro dolor ante una pérdida irreparable para nuestra canción popular"[356]. La imagen del artista se preservó a través de su difusión por la radio y otros elementos de la industria del entretenimiento. La muerte de Gardel admitía una doble articulación. Por un lado, la creación del mito,

[353] Sebreli, Juan José: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, pág. 158.
[354] *La Canción Moderna*, 8 de junio de 1935.
[355] *La Canción Moderna*, 17 de junio de 1935.
[356] *Radiolandia*, Año XVII, junio de 1943.

en parte basado en el hecho trágico que ocasionó su muerte; y, por el otro, la interpretación de este hecho por parte de la prensa extranjera. La conmoción que se vivió en Buenos Aires por la prematura desaparición y su trágico final, ponía a Carlos Gardel, con poco más de 40 años, en el centro de la escena. Mientras que, los diarios norteamericanos, destacaron la muerte de Ernesto Samper, conocido empresario colombiano que vivía en Estados Unidos, y destacaron una serie de interrogantes en relación con el misterioso y trágico accidente.

Las estadísticas del señor Cucaro

La muerte de Carlos Gardel representó una pérdida invalorable para la canción porteña, no sólo por el sonido de su voz y su capacidad de interpretación, sino por la devoción popular que el *morocho del Abasto* había despertado.

A poco tiempo de su muerte, un vespertino porteño[357] había publicado una curiosa estadística que Juan Cucaro había compilado en relación con la actuación artística de Carlos Gardel. Según esta fuente, Carlos Gardel intervino en 1536 grabaciones. En el país y en el extranjero se vendieron 11.000.000 de discos, el equivalente a 30 millones de pesos. Hacia la década del veinte y treinta, el porcentaje promedio de ganancias por disco era de diez centavos, por lo que Cucaro estimaba que Gardel había ganado alrededor de 1.100.000 pesos, además de los derechos de autor por los temas compuestos, un estimado en 300.000 pesos. Pero los sorprendentes números del señor Cucaro no terminaban allí. Estimó en 30 las ejecuciones de sus 11 millones de discos, a 15 por faz, y consideró que giraban alrededor de 300 veces, por lo que el resultado sería una distancia de 150 millones de kilómetros. Pero para que la proporción no dejara de ser desconcertante, Cucaro aseguraba que si un tranvía recorría esa distancia a 10 kilómetros por hora, tardaría 1500 años en recorrerla totalmente. Durante ese trayecto se jubilarían 240 motormen y otros tantos guardas. Colocándolos, además, uno al lado del otro, los discos cubrirían íntegramente los 3.000 kilómetros de costas marítimas del país. Con los mismos podría formarse una pila fantástica, de más o menos 55.000 metros –9 veces el Aconcagua–, teniendo en cuenta que para cubrir un metro de altura se necesitaban doscientos discos. La ejecución de los mismos de tres minutos y medio, más o menos, demandaría nada menos que 144 años. Estos datos manifestaban el fenómeno de Gardel, el deslumbramiento que producía su

[357] De acuerdo con los datos aparecidos en *Radiolandia*, la estadística se habría publicado inicialmente en el diario *Crítica*.

obra "que comenzó cantando por monedas, allá en los tiempos heroicos del Abasto"[358] y culminó su vida como un ídolo imbatible de la canción porteña.

Lo insólito de estas comparaciones estadísticas sólo puede comprenderse en el marco de la magnitud del fenómeno popular que había representado Gardel como símbolo de la cultura popular. Aun cuando estas proporciones fueran exageradas, se correspondían a la capacidad de trabajo del artista, que algunos de sus compañeros destacaban en algunas anécdotas. Carlos Gardel solía grabar más de veinte canciones por día, cierta vez se le hizo escuchar una de las pruebas de uno de sus temas: *Besos que matan*, de Barbieri. La interpretación llamó la atención de Gardel, quien preguntó: "¿El que canta soy yo?.... Raro, porque ese tango no lo conozco", "había aprendido la letra en una hora. Y la había olvidado aún más rápido"[359].

Año tras año se multiplicaban los homenajes y recordatorios en los diversos medios de comunicación. La revista *Radiolandia*, que había auspiciado la última actuación de Gardel para la Argentina desde Nueva York en una recordada transmisión por Radio Belgrano, publicó un número especial con extensas secciones dedicadas a la vida del famoso cantor. Las radios emitían una programación especial en recuerdo del ídolo popular, participando las figuras más relevantes del tango en la época. Los teatros organizaban producciones especiales para homenajear al icono del tango: en 1941, a seis años de su muerte, en el teatro National[360], Francisco Canaro organizó un fabuloso espectáculo llamado "La historia del tango", donde se homenajeó a Gardel. En el escenario de la calle Corrientes, cantantes como Azucena Maizani o Ignacio Corsini evocaron con sus interpretaciones su figura. El culto al ídolo no sólo se expresó en estos homenajes, sino que casi todos los cines del centro y los barrios prepararon programas especiales con la emisión de sus películas.

Los diarios señalaron que en la tumba de Gardel, en el cementerio de la Chacarita, siempre podía encontrarse flores o algún recuerdo que dejaban sus admiradores. Con motivo del aniversario de su muerte, esas ofrendas eran más numerosas. Hasta la muerte de Gardel, el 24 de junio de 1935, sólo en la tumba de Betinotti, autor de *Pobre mi madre querida*, podía verse un fenómeno semejante, aunque en menor escala.

[358] *Radiolandia*. 28 de junio de 1937.
[359] *Radiolandia*. 28 de junio de 1937.
[360] Se trataba del teatro *El Nacional*, que debió ser rebautizado en el año 1936, a instancias de que el gobierno del general Justo estimó que no era apropiado ese nombre para un teatro de géneros populares. Diario *La Prensa*, 2004.

El cine, el teatro y la radio dieron un impulso generoso a la carrera artística de Gardel. Por tal razón, no cabían dudas que esos medios homenajearían la vida de aquel artista. Desde la tibieza del hogar, con la radio y las revistas, hasta en el espacio público del cine o el teatro, el cantante recibiría –sentenciaba *Radiolandia*– la mayor devolución para quien "nos dio el regalo de su voz en jornadas memorables"[361].

Morir afuera

El 25 de junio de 1935, al conocer la noticia de la muerte del cantante Carlos Gardel, Suncha Gallardo, una jovencita de San Juan de Puerto Rico, había intentado suicidarse con una poción venenosa. Había cubierto con imágenes de su ídolo las paredes de su cuarto antes de intentar el suicidio, desconsolada. Sus familiares llegaron a tiempo para salvar su vida. No había sido el único caso. Fueron varios los intentos y los suicidios, un singular fenómeno que tuvo un carácter internacional. En Cumanayagua, Cuba, Aurelia Castillo, una adolescente de 17 años, dejó una nota sobre una foto de Gardel donde decía: "la vida no tiene sentido vivirla ahora, por lo que me voy contigo, Carlos"[362]. El modo de poner fin a su sufrimiento resultó ser escabroso, pero al mismo tiempo marcaba una identificación con la muerte de su ídolo, la victima fatal decidió prenderse fuego. En la Argentina, causó conmoción el trágico final de una "cantora desocupada"[363], Estrellita de Rigel de 20 años, quien desahuciada por la muerte del cantor ingirió veneno. Había caído muerta, "como el símbolo doloroso del amor sin esperanzas"[364], en el *lobby* del *Middletown Hotel* de Nueva York, lugar donde conoció a Gardel. En su cartera se había encontrado una nota que decía "ahora que ya no te veré más, vengo al último lugar donde te vi vivo"[365]. A poco más de un año de su muerte, los diarios norteamericanos anoticiaban de otros intentos, entre ellos, el de una joven de 18 años, que conmovida por los festejos del aniversario de la muerte del ídolo intentó ponerle fin a su vida. La resonancia que esta tragedia había causado entre las jóvenes de algunos países latinoamericanos tenía directa relación con la difusión de las películas del cantante en los países de habla hispana y la gira que realizó en 1935, en países como Venezuela, Guayana, Puerto Rico y Colombia.

[361] *Radiolandia*, Año XV, 21 de junio de 1941.
[362] *New York Times*, 27 de junio de 1935.
[363] Así la definió *La Canción Moderna*, 8 de julio de 1935. La misma historia es relatada por el diario *La Nación* del 27 de junio de 1935.
[364] *La Canción Moderna*, 8 de julio de 1935.
[365] *La Canción Moderna*, ibídem.

Cuando se conoció en Estados Unidos la noticia del accidente de aviación, varios diarios difundieron el hecho. *The New York Times* señaló el impacto que esto tenía en la Argentina, donde Gardel era un ídolo nacional. Señalaba que "en los telegramas y en las radios que traen las noticias de su muerte como en cada esquina de la república, la frase que está en todos los labios es: ¡Pobre Carlitos!"[366]. El diario difundió un perfil de Gardel, decía que aunque había nacido en Uruguay, la Argentina lo consideraba "su hijo favorito". La semblanza de la vida del artista lo ubicaba en la década de 1910, cantando tangos en cafés y cines, fue la época en la que "rechazó aceptar dinero por cantar"[367]. Finalmente, se convirtió en profesional cuando sus amigos lo convencieron de que podía vivir con su guitarra, su inseparable compañera. Describía al cantor como una figura popular de dos continentes: Latinoamérica y Europa, de forma simplificada esto significaba: Buenos Aires y París donde había sido bien conocido por sus actuaciones en el *Casino* de París y en el *Folies Bergeres*. Con sus actuaciones, "su popularidad continuó *imbatible* en los países de Sud América"[368], a su fama como cantante se sumaron sus películas de habla hispana, algunas bajo la producción de la Paramount Pictures.

En diciembre de 1933, Gardel llegó a Nueva York con un contrato de la NBC (National Broadcasting Company) que finalizaría en mayo de 1934. Sus actuaciones en radio tuvieron buenas repercusiones dentro de la prensa latina en Estados Unidos pero no alcanzó a figurar como una de las grandes estrellas de la emisora. En aquella estadía en Estados Unidos filmó en total cuatro películas, había llegado a un acuerdo con la Paramount Picture para formar una compañía asociada. La compañía dirigida por Gardel llevó el nombre de *Éxito's Spanish Pictures*, y fue financiada por la Western Electric. El circuito funcionó entre estas tres partes, la Paramount fue la distribuidora de los films[369]. Las películas que rodó fueron: *Cuesta abajo*, *El Tango en Broadway*, *El día que me quieras* y *Tango Bar*. Las dos primeras tuvieron críticas cálidas en la prensa de habla hispana, las siguientes obtuvieron mejores comentarios e incluso se criticaron en la prensa nacional en este país. Varios textos sobre la vida de Carlos Gardel mencionan que su estadía en Estados Unidos tuvo dos momentos: el primero, entre diciembre de 1933 y mayo de 1934, dedicado a su actuación en la radiofonía norteamericana; y el segundo, en el que se dedicó al cine, y grabó las piezas

[366] *New York Times*, 29 de junio de 1935.
[367] *New York Times*, 28 de junio de 1935.
[368] *New York Times*, 28 de junio de 1935.
[369] *The New York Times* reseñó el nombre de la compañía de Gardel como Éxito's Productions con estudios en Astoria.

musicales de sus películas en la RCA Victor. Fueron pocas las actuaciones en radio durante este momento. El 5 de marzo de 1934, por ejemplo, se emitió su actuación desde el *Radio City* donde cantó, y lo acompañaron sus guitarristas ubicados en los estudios de Radio Splendid en Buenos Aires. La transmisión fue en directo para los dos países. Este experimento de unir voz y música a través de las distancias mereció el comentario de la prensa neoyorquina[370].

En agosto de 1934, luego de su primera película rodada en los estudios de Astoria, Gardel actuó en el Teatro Campoamor en Harlem para impulsar la difusión del film. Luego de unas semanas en París retornó a los Estados Unidos y volvió a actuar en la NBC con una más cálida respuesta por parte del público y la prensa. La Paramount decidió impulsar la figura de Gardel incluyéndolo dentro de su película *Big Broadcast of 1935*, que consistía en una serie de escenas representadas por diferentes cantantes, músicos y actores que participaban de la programación de la emisora.

Gardel fue un personaje conocido dentro del medio latino en Estados Unidos, y su figura era impulsada para conquistar el mercado centroamericano. *The New York Times* sostenía que, en aquellos últimos años, Gardel "había cargado su guitarra a todas partes del mundo, haciendo famoso al tango argentino"[371]. La figura del cantante comenzó a tener una proyección mayor dentro del mundo del espectáculo norte y centroamericano. Sus dos últimos films tuvieron una muy buena recepción en el público hispano. En este caso, la estructura argumental de las películas fue mejor que las primeras porque, sin descuidar la figura de Gardel como cantante, se notó una mejor actuación.

Cuando sucedió el accidente, Ernesto Samper, el piloto, era una personalidad conocida en Nueva York, y esto le valió una importante difusión en la prensa nacional.

El 26 de junio de 1935 *The New York Times* publicó una noticia por demás sorprendente: *Flyer Held Suicide in Colombia Crash* donde señaló que "los investigadores que examinaron el fuselaje de los dos aviones, descubrieron evidencia de que uno de los pilotos aparentemente se disparó a sí mismo para no morir en llamas"[372]. Una pistola conteniendo un cartucho descargado fue encontrada en la mano de uno de los esqueletos, se creía que era el piloto alemán, Hans Ulrich Thom[373].

[370] *New York Times*, 4 de marzo de 1934.
[371] *New York Times*, 26 de junio de 1935.
[372] *New York Times*, 26 de junio de 1935.
[373] En los diarios locales la presencia del revólver y las balas dieron lugar a una serie de especulaciones respecto de una posible pelea entre Gardel y Lepera, o una pelea entre Gardel y Samper. Cf. Sábato, Ernesto: *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1997.

Tres norteamericanos se contaban entre las victimas del accidente: Henry Schwartz de Filadelfia, manager de *Universal Pictures* en Colombia, Lester W. Strauss, un ingeniero en minas, nacido en Nueva York y graduado en la Universidad de Columbia; y Alfonso Azaff, un actor puertorriqueño.

En los periódicos norteamericanos, como señalamos, no sólo la muerte del cantante argentino y de los tres pasajeros norteamericanos, llamaron la atención sino la muerte del piloto, Ernesto Samper, conocido como "el Lindbergh of Colombia". Samper era el director de SACO (Sociedad de Aviación Colombiana), hijo de una importante familia colombiana, estudió en los Estados Unidos, y se había casado con una neoyorquina con quien se estableció en Boston. En 1932, Samper había volado desde Cartagena, Colombia, hasta Bogotá en un vuelo de cinco horas y 45 minutos, venciendo el récord de Charles Lindbergh por dos horas y media. Era considerado uno de los mejores pilotos sudamericanos, bien conocido en *Roosevelt Field*, donde fue conceptuado como un excelente piloto[374]. El accidente fue descripto como una de las peores tragedias de la aviación. Éste se produjo entre el avión que piloteaba Samper y otro de la línea comercial SCADIA (Sociedad Colombo Alemana de Transportes Aéreos). Según el relato de *The Washington Post*, los aviones estaban en el momento del despegue cuando una coalición de vientos puso a las naves fuera de control y ocurrió el choque, ardiendo ambas naves inmediatamente. La empresa SCADIA se apresuró a dar su versión de los hechos. Señalo que el choque se debía a "serias violaciones a las reglas fundamentales de vuelo por parte del piloto de SACO"[375]. En esta interpretación, Samper no había tomado las precauciones para realizar su partida, y colisionó con el avión de SCADIA que estaba al lado de la pista esperando para partir con su vuelo a Bogotá. SCADIA, la empresa competidora a la de Samper, solicitó una investigación por parte del Departamento de Aviación. Ésta correspondía a una sociedad de capitales alemanes y el gobierno de Colombia. Ante el accidente, la reacción pública fue hostil hacia la empresa. No hubo una explicación clara sobre las causas del accidente, y era de público conocimiento que en el gobierno colombiano existía una fuerte discusión por la hegemonía de la aviación e, incluso, se hablaba en aquellos años sobre la intención de nacionalizar la aviación civil, lo cual involucraba directamente a SCADIA[376]. Las sospechas recaían sobre la idea de un posible atentado

[374] *Chicago Tribune*, 25 de junio de 1935.
[375] *Washington Post*, 25 de junio de 1935.
[376] Cf. Randall, Stephen James, "Colombia, the United State, and Interamerican Aviation Rivalry. 1927-1940", en *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Vol. 14, Nro. 3, agosto 1972.

que ponía de manifiesto el conflicto entre la empresa colombiana –que contaba con el apoyo de los Estados Unidos– y la empresa alemana que se expandía rápido en el mercado de Colombia.

El accidente tuvo un elemento agravante, había ocurrido ante una multitud, estimada en cinco mil personas, que había concurrido a despedir a Carlos Gardel luego de sus actuaciones en aquel país. El hecho de ser presenciado en vivo y en directo por una importante cantidad de gente le dio una mayor espectacularidad. La trágica escena del choque de los aviones, la explosión y el poderoso incendio aumentaron el efecto de la tragedia. Al día siguiente, en medio de la conmoción, se identificaron los cadáveres. El cuerpo de Carlos Gardel fue encontrado bajo el avión, junto a él las monedas de oro que llevaba en sus bolsillos. La identificación se efectuó con parte de su camisa, un pañuelo de mano inicializado y dos pulseras en la muñeca derecha que llevaban su nombre[377].

Desde los Estados Unidos, los diarios comenzaban a construir el mito de Gardel. Las opiniones desde el exterior sobre la vida del cantante referían al dolor que la pérdida del ídolo implicaba en los distintos sectores sociales porteños. En Buenos Aires, por la noche, decía *The New York Times*, "su voz resuena en los cuartos de las residencias aristocráticas y flota en las ventanas de los desclasados"[378]. Las radios eran el fondo sonoro de la tristeza popular, emitiendo una de sus más populares canciones: *Guitarra mía*. La industria del cine norteamericano daría a Gardel una despedida como sólo las estrellas podían tener. En Nueva York, el actor Enrique de Rosas afirmaba que "durante 25 años Carlos Gardel fue para mí un hermano querido (…) Carlitos vivió en la riqueza y fue honesto profesional y personalmente. Era querido y respetado por todos"[379].

Los diarios norteamericanos repararon en que el accidente había sido muy importante por la muerte de Ernesto Samper tanto como la de Gardel. La figura del primero era bien conocida y destacada en aquel país, la sospecha era que este hecho trágico instalaba un conflicto entre empresas internacionales por el control de la aviación colombiana. La muerte de Carlos Gardel, en cambio, no era la pérdida de un ídolo popular en Estados Unidos, ni siquiera era un artista destacado en la industria del entretenimiento norteamericana.

La recepción de la trágica noticia en la Argentina dio lugar a diversas especulaciones. El empresario Max Glucksmann vio en la vida de Gardel un destino trágico anunciado muchos años antes. El famoso empresario de

[377] *New York Times*, 26 de junio de 1935.
[378] *New York Times*, 25 de junio de 1935.
[379] *La Nación*, 27 de junio de 1935.

la industria discográfica rememoraba una tarde de 1917, cuando Gardel estuvo a punto de morir incinerado por las llamas de un incendio producido en el estudio de grabación de su propiedad. Al incendiarse las latas con celuloide que poseía en aquel estudio, los músicos (entre ellos Gardel y Razzano) trataron de salvarse corriendo hacia la sala principal y salieron al balcón que tenía rejas... "Tuve la idea de hacer atar un cable desde un tranvía hasta la reja, para echarla abajo. Al principio los conductores se opusieron, pero después, ayudado por el público que colaboraba en mis gritos, logré lo que me había propuesto. Cayó la reja y en seguida salieron los prisioneros de las llamas"[380]. Este hecho figuró en los archivos de la policía y, a la luz del doloroso final de Gardel, le hacía pensar que "estaba predestinado a morir en el fuego"[381].

Los actos de conmemoración por la muerte del cantante poblaron las radios, diarios y teatros de la ciudad de Buenos Aires, y dieron lugar a una serie de reseñas y recordatorios que se publicaron en Estados Unidos y en Europa. En Nueva York el teatro Campoamor repuso la película *Tango Bar*. En la cartelera de espectáculos se comentaba que "la sombra de Carlos Gardel... está de nuevo en la pantalla en el Teatro Campoamor con *Tango Bar*, una de sus últimas películas"[382]. Hacia fines de agosto, repusieron en el mismo teatro la película *El día que me quieras*, para que los admiradores del cantante tuvieran la oportunidad de volverlo a ver en el celuloide. En Buenos Aires, el impacto de la muerte del cantante fue impresionante. Al conocerse la noticia del accidente, en las principales salas de teatro muchos artistas realizaron un minuto de silencio; otros, como Tita Merello o Libertad Lamarque, interrumpieron sus actuaciones; y artistas como Pepe Arias o Enrique Muiño recordaron sus éxitos y su trayectoria en los teatros porteños[383]. Diariamente se informó acerca de la evolución de los otros accidentados, la muerte de Alfredo Lepera, Ángel Riverol, la gravedad del estado de José María Aguilar, y el sepelio de Ernesto Samper, al que concurrieron más de diez mil personas en un cortejo que partió de la iglesia de la Vera Cruz en Bogotá[384].

Luego de su muerte, comenzaron las gestiones para que retornaran sus restos hacia Buenos Aires. El diario *Crítica* reunió a los miembros del Círculo de Autores y Compositores de Música y una gran cantidad de amigos

[380] *La Canción Moderna*, 8 de julio de 1935.
[381] Ibídem.
[382] *The New York Times*, 7 de agosto de 1935.
[383] Cf. *La Nación*, 26 de junio de 1935.
[384] Los diarios reseñan que el tránsito había sido cortado debido al desborde de la muchedumbre que acompañaba los restos del conocido piloto y empresario colombiano. Cf. *La Nación* 27 de junio de 1935 y *La Prensa*, 27 de junio de 1935.

personales que formaron una Comisión Homenaje a Carlos Gardel[385]. El objetivo primordial era realizar una serie de eventos para recoger los fondos necesarios para repatriar los restos de Gardel y sus músicos. El interés por participar quedó demostrado en el amplio espectro de músicos, cantantes y representantes de la industria entretenimiento de la Argentina de esos años que formaron parte del proyecto. La Comisión se definió como "única Comisión Pro homenaje a Carlos Gardel y sus colaboradores". Para apoyar esta gestión, los artistas de radio emitieron un comunicado de prensa en donde consignaron que no participarían en ningún homenaje a Gardel que no estuviera autorizado debidamente por esta comisión, y esta última decidió no autorizar ningún otro festejo en honor a Gardel que los que ella misma organizara[386]. De este modo intentaban poner un límite a quienes pretendían lucrar con la muerte del ídolo[387] y asegurarse legitimidad bajo una vocación hegemónica sobre la muerte del cantor. La decisión principal fue realizar, en el Luna Park, un "recital monstruo"[388] en su homenaje. Una semana antes del evento, los amigos de Gardel participaron en la audición de Jabón Federal en Radio Belgrano para recordar al ídolo del tango. Por allí pasaron Francisco Canaro, Azucena Maizani, Eduardo Morera, su primer director cinematográfico, Rodolfo Sciamarella y Horacio Pettorosi –sus guitarristas– entre algunos de sus antiguos compañeros. Esa misma semana la emisora Radio del Pueblo rindió un homenaje en memoria del cantor con una misa en la Iglesia de Nuestra Señora de Pompeya. Una extraordinaria multitud desbordó la plaza en aquella conmemoración. Finalmente, el viernes 12 de julio, el gran recital se llevó a cabo en el estadio del Luna Park. El desfile de artistas comenzó, entre aplausos y exclamaciones de la concurrencia, a las 20 horas y continuó hasta las 3 y 30 horas del día

[385] La misma quedó constituida del siguiente modo: presidente, Francisco Lomuto; vicepresidente primero L. Rodríguez Acasuso; vicepresidente segundo, Dr. León Etkin; tesorero Francisco Canaro; protesorero, Max Glucksmann; secretarios Mario Bernard, "Charlo", José Razzano y Onofre Contreras; formaron la lista de vocales: Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Camila Quiroga, Paulina Singerman, Alberto Vacarezza, Augusto De Muro, Edmundo Guibourg, Pablo Suero, Raúl Franchi, José Antionio Saldías, Eduardo R. Zucchi, Francisco Bastardi, Dr. Malbec, Luis O. Salesi, Ignacio Corsini, Héctor Quiroga, Elías Alippi, Irineo Leguisamo, Francisco Maschio, "Nolo" Ferreira, Herminio Masantonio, Schoeder, Sergio Romero, Sigfrido Bauer, Enrique Pardo, Héctor Pirovano, Julio Korn, Augusto Álvarez, Salvador Merico, Roberto Giusti, Ernesto Laurenz, Manuel Meaños, Orts, Jorge Luque Lobos, Rosenthal, Liberman y Carlos Romeo.
[386] *La Canción Moderna*, 8 de julio de 1935.
[387] Aunque posteriormente se hicieron varias denuncias ante la prensa de malversación de fondos por parte de algunos miembros de la comisión, y en particular la responsabilidad recayó sobre el representante de Gardel, Armando Defino.
[388] *La Canción Moderna*, 8 de Julio de 1935.

siguiente. Estuvo presente "el batallón completo de la canción porteña"[389]. El homenaje reflejó una síntesis del arte popular, "el pueblo porteño, como un solo hombre conmovido, evocando el recuerdo querido del gran muchacho criollo que fue su encarnación más acabada"[390]. Posteriormente se realizó en el teatro Colón el "funeral cívico" donde Claudio González Payva recordó al artista.

A comienzos de febrero de 1936, momento en que llegaba el cuerpo de Gardel a Buenos Aires, una multitud se congregó en el puerto donde arribó el féretro. Casi 20.000 personas se acercaron a recibir los restos del cantor. A la medianoche, en el Luna Park, una muchedumbre hacía fila para poder despedir al cantante. *The New York Times* reconocía que fue la demostración popular más grande desde la muerte del ex presidente Hipólito Yrigoyen[391]. El mismo hecho fue señalado por Ezequiel Martínez Estrada, para quien la muerte trágica de Gardel había despertado en sus admiradores el sentimiento de tristeza que se constituyó en un acto de adoración, "una peregrinación venida de todo el país" para despedir a un "artista auténtico en su especialidad"[392]. Excepto con la muerte del ex presidente de la nación, jamás se había visto una multitud semejante, como homenaje a un ídolo de la canción popular. Fue un acto de despedida para "el último cantor, el más querido de todos"[393].

Lograda la repatriación de sus restos, se creó la Comisión Oficial Pro Mausoleo a la memoria de Gardel. Varios empresarios de los medios de comunicación de masas de la época estuvieron dispuestos a colaborar. Esta comisión confeccionaría unas listas de suscripciones populares para que el público colaborara con diferentes sumas de dinero. Julio Korn proveyó gratuitamente las listas impresas para la suscripción. Jaime Yankelevich ofreció un espacio radial semanal para informar sobre el producido de la misma. Los valores serían depositados en una cuenta a nombre de la madre del ídolo porteño y del propio Yankelevich. La Comisión solicitó a la municipalidad un terreno en concesión para la erección del mausoleo. Juan José de Soiza Reilly llevó a la comisión la oferta de empresa La Suiza, de La Calera, Córdoba, para donar el mármol y el granito necesario. Pocas semanas después, las revistas se preguntaban cómo seguía la actividad de la Comisión. El representante de Gardel, Armando Defino, publicaba una carta en *Radiolandia* en donde instaba a todos los admiradores a colaborar

[389] *La Canción Moderna, 13 de julio de 1935*
[390] *La Canción Moderna, 20* de julio de 1935.
[391] *New York Times*, 5 de febrero de 1936.
[392] Martínez Estrada, Ezequiel: *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires, Losada, 2002, pág. 138.
[393] Martínez Estrada, Ezequiel: *La cabeza de Goliat, op. cit.*, pág. 138.

con la colecta[394]. Poco tiempo después se hicieron públicas algunas denuncias sobre mala utilización de los fondos, y las derivaciones del dinero con diferentes propósitos a los iniciales.

La historia que se reescribió, para dar lugar al mito de Gardel, señaló que el cantante y actor viajó a los Estados Unidos con el objetivo de conquistar Hollywood, su aspiración final[395]. Sin embargo, Gardel no llegó a Hollywood y respecto de su fama, la lectura de la prensa norteamericana no deja esta constatación. El hecho trágico que dio lugar a su muerte permitió cimentar desde el exterior un perfil de aquel mito. Durante la primera semana posterior al accidente, la prensa norteamericana difundió una imagen de Gardel en donde se recreaba al ídolo de la canción porteña, aunque ésta no daba cuenta del emprendimiento cultural que su muerte había dado lugar en la Argentina. La movilización de artistas, medios y público permitió que aquel final fuera tema constante, y de ese modo comenzó, también, una reescritura de la vida de Gardel, de sus orígenes, de sus amigos, de sus amores, de su trayectoria.

Gardel en historieta. La construcción del mito heroico a través de una historieta de la revista *Antena*

La década del cuarenta es considerada la edad de oro de la historieta en la Argentina, no sólo surgieron con una popularidad espectacular historietas humorísticas como *Patoruzú* o las difundidas por la revista *Rico Tipo* sino también historietas de aventuras, que incorporaron argumentos de diferentes estilos, que se difundieron con la aparición de publicaciones específicas como *El Tony* o *Intervalo*. En 1947, la revista *Antena* publicó la vida de Carlos Gardel en una historieta fasciculada firmada por el dibujante Humberto. El objetivo fue reproducir pasajes de la vida y las pasiones del ídolo. Este contexto de expansión de la historieta como género narrativo popular, con el uso de sus recursos gráficos, permitió presentar la trayectoria de Gardel como una serie de aventuras y secuencias con tensión dramática. Como señala De Santis, la historieta propone dos posibles lecturas: como relato y como producción de imágenes[396]. En este ensayo nos centraremos en el relato que *Antena* planteaba en la historieta "La vida de Gardel", dejaremos de lado las imágenes y, en particular, la tensión entre narrativa y gráfica. Nos encontramos, en este caso, con una historieta de acción, don-

[394] *Radiolandia*, Nro. 673. 1936.
[395] Cf. Diario *La Nación*, 26 de junio de 1935.
[396] De Santis, Pablo: *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

de se expresa una ilustración realista y una narración de aventuras[397]. En ella destaca la personalidad de Gardel como un héroe humanizado, no se trata de un superhéroe, sino de un personaje que por sus cualidades humanas es capaz de sobreponerse a las adversidades que se le presentan.

En aquella historieta, Gardel encarnó de una forma efímera y caricaturizada el mito del héroe. A partir de la reconstrucción de este arquetipo, se sintetizó en la narración de la vida del cantante algunos de los rasgos que hacen a esta figura. El héroe –Gardel en este caso– manifestaba ser el portador de una virtud: su nobleza, generosidad y solidaridad. La narración muestra cómo triunfa sobre los obstáculos que debe sortear para llegar a la fama. A lo largo de los fascículos, Gardel fue descripto como una persona de características especiales (su voz, su pasión por el canto) y una independencia de movimiento que desde muy pequeño, y dada sus limitaciones familiares, comenzó a manifestar como una necesidad. La libertad era un valor en sí mismo, y le servía para realizar aquello que era su pasión: el canto. El relato muestra a un Gardel como un niño independiente de su madre, y que le oculta situaciones violentas e injustas por las que debía pasar para llegar a la meta de su realización personal, que finalizó en el éxito. Este éxito es útil en función de la dignificación de su madre. El mensaje expresado es que Gardel triunfó por sus dotes especiales, pero el triunfo, el dinero y la fama, fueron la reparación de la relación filial.

La vida del cantante representada a través de la cuadrícula del *comic* describe un circuito en donde los viajes, la conquista de nuevos territorios y el alejamiento de su vida familiar sirven para retornar al hogar materno, al país, y mostrar los éxitos obtenidos para poder luego irse nuevamente a la conquista de otras metas. Si el héroe, como lo define Fernando Savater, es quien "logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia"[398], Gardel encarna algunos aspectos de esta definición. El relato destaca las características que emergen desde su niñez: la fuerza, la voluntad y la virtud del cantante. El arquetipo del héroe actúa en el relato episódico. El mito que se gesta a partir de su muerte representa las condiciones de las posibilidades de este héroe. Su origen incierto, el desafío de sus condiciones iniciales[399], su propensión a la aventura, su retorno y, finalmente, el final trágico que permitió la inscripción del mito. En un relato que remite

[397] De Santis, Pablo. *Op. cit.*, pág. 17.

[398] Cf. Savater, Fernando, *La tarea del héroe (Elementos para una ética trágica)*, Madrid, Taurus, 1981.

[399] Cf. Savater, F.: "allí la virtud no sólo no fracasa sino que cobra su sentido, es decir, manifiesta por qué es considerada como virtud: el héroe no sólo hace lo que está bien, sino que también ejemplifica por qué está bien hacerlo".

simbólicamente al drama, la historieta de la vida de Gardel permite verificar los obstáculos que debió sortear.

Una curiosidad que presenta la narración de los hechos es que no se desarrolla en una línea temporal convencional, sino que va y vuelve entre pasado y presente. Incorpora las escenas de la niñez del cantante como un relato que surge, por ejemplo, en una conversación entre algunos de sus amigos. En otras oportunidades, la inclusión de su pasado y su origen aparecieron para demostrar que el éxito del artista fue el justo premio a las proezas que tuvo que realizar para vencer su origen y las condiciones sociales desventajosas.

Inicialmente, la historieta introduce la figura de Gardel como especial y legendaria:

> A comienzos del siglo, antes del Centenario apareció en el barrio del Abasto un mozo cantor, simpático, sonriente, que al compás de la guitarra entonaba con melodiosa voz los tonos más característicos del folklore nativo. El Morocho lo llamaban, y desde el principio creyó en el tango. En el Abasto tenía legión de admiradores, pero lo animaba una aspiración muy firme: conquistar el centro de la ciudad, reacia a las manifestaciones de la música criolla...[400].

Esta aparición tiene una fecha histórica, antes del Centenario, y un lugar preciso: el barrio del Abasto. El artista interpreta, inicialmente, folklore criollo pero su fe estaba puesta en el tango, y su meta en la conquista del centro porteño. El texto enfatiza las condiciones "extraordinarias", que eran a la vez la base para llegar al epicentro de la ciudad "reacia" a los ritmos criollos. El ídolo estaba "desprovisto de egoísmo" y "sus actos lo mostraban ya en el gran señor que conoce el pueblo, afable, despreocupado de problemas triviales, generoso"[401].

En la segunda entrega, Gardel ha llegado al centro de la ciudad. A principios de siglo se presenta en un café de la Avenida de Mayo. La reacción del público fue negativa, al punto en que el local quedó semivacío. Luego de este fracaso, vuelve a su casa, a encontrarse en el abrazo de su madre que lo consuela diciéndole que "ya llegará". La tercera entrega enfoca el origen del cantante, nacido en 1887 en Toulouse, ciudad contigua a la "ciudad de los Trovadores"[402]. Al llegar a la Argentina, la madre decidió entregar a su hijo a la familia Franchino, ellos narrarán algunas de las escenas de la niñez del héroe. La historieta señala que, por tener un origen

[400] Revista *Antena*, Año XVII, Nro. 850, 8 de julio de 1947.

[401] Revista *Antena*, Año XVII, Nro. 851, 17 de julio de 1927.

[402] Revista *Antena*, 8 de julio de 1947.

humilde, su destino fue tan grande y "sintió tan hondo el alma del pueblo"[403]. Su origen era el centro del corazón de la ciudad. Allí se destaca la relación entre pertenecer a los sectores populares y entender el "alma del pueblo", la contraposición entre un origen de clase baja y un destino de grandeza. El final de este capitulo planteaba un misterio: desde su primer viaje a Europa, Gardel desaparecía regularmente sin que nadie supiera adónde iba. Sus compañeros desconocían que iba a visitar a su familia, que residía en Toulouse. El héroe tenía dos patrias: la de su nacimiento, donde todavía le quedaban afectos, y la de su niñez, donde se consagraría.

Volví a buscar en la vieja aquellas hondas ternuras[404]

Desde la primera historieta, la relación de Gardel con su madre tiene un lugar central. Al principio, ésta recorre la infancia del artista. Madre e hijo se encuentran en una constante tensión entre abandonos y reconocimientos. Posteriormente, Gardel utiliza los logros como una estrategia de compensación para su madre.

En las siguientes ediciones, la trama se centraba en la compleja relación de Gardel con su madre. Ante la necesidad de cumplir con su trabajo, ella lo dejaba en manos de una familia sustituta para que se encargara de su educación. El carácter rebelde y andariego del niño, una forma de expresar su libertad, era reprobado por esta familia de crianza, a lo que él respondía fugándose del hogar. Estas fugas eran una prueba de su sentido de la libertad y su espíritu inquieto. A pesar de estos tropiezos, el niño acabó el colegio primario con altas calificaciones. Posteriormente, su madre decidió buscarle un trabajo. Primero en una cartonería, luego en una joyería donde lo dejó a vivir con la familia propietaria del local. En su primera salida, el joven le lleva un anillo a su madre como prueba de amor filial. La pobreza familiar y las extensas jornadas de trabajo son la justificación del abandono que la madre hace de su hijo. El relato enfatiza que este entorno familiar era característico de los sectores populares a comienzos de siglo XX.

Consecuente con el desarrollo de este niño y su llegada a la juventud (que la historieta define como el paso de los pantalones cortos a los largos), cambia la introducción histórica de la vida del ídolo:

> Posteriormente al período de los payadores, mejor dicho en la etapa final de aquellos excelentes improvisadores de octosílabos, apareció en el barrio del

[403] *Antena*, Año XVII, Nro. 850, julio de 1947.
[404] *Madre hay una sola*. Tango, 1931.

> Abasto un mozo cantor, lleno de simpatía, sonriente siempre, de buena voz, de ala gacha el chambergo. El Morocho lo llamaban y Carlos Gardel era su nombre auténtico. Tuvo una infancia tan humilde como su origen y un gran amor: el de su viejecita, Bertha.

En esta ocasión, la aparición (como una revelación) del "Morocho" se hace en un contexto de historización musical. Allí aparecen las particularidades de la personalidad del cantor y su humilde origen. A pesar de asegurar que el gran amor de Gardel es su madre, el relato episódico describía los sucesivos abandonos que el futuro cantante hacía del hogar materno. Luego de trabajar como asistente de joyero y linotipista, desapareció varios días de su casa, porque su madre le negó la llave de la vivienda. Ella lo buscó por las calles pero el joven no apareció. Varios días después, frente a la casa familiar, un carro tirado por caballos tiene al joven vestido con pantalones largos y una boina. La narración indica que era un traje que le quedaba grande. La madre se acerca con el corazón palpitante y el muchacho la reconoce y le asegura que "éste es un lindo trabajo". El episodio termina con el avance del próximo: Gardel ya joven, desaparecía por varios años.

Esta relación presenta cierta curiosidad en términos del amor filial. El esfuerzo narrativo está en asegurar que cada uno es "el gran amor" del otro, pero sin embargo la historieta no logra justificar por qué su madre lo deja regularmente viviendo con otras personas, ni por qué Gardel la abandona subsecuentemente. El arduo trabajo que doña Bertha realiza como planchadora era el motivo del abandono del hijo. En el caso de Gardel, sus constantes ausencias se relacionaban a un rasgo de personalidad: "la inquietud imprecisa que el chico llevaba adentro"[405]. El relato mantiene una incoherencia entre lo que pretende afirmar y lo que muestra. Hay una dualidad en los personajes: una madre que deseaba que su hijo fuera médico pero que, sin embargo, concluido el colegio lo envió a trabajar. Un hijo que amaba a su madre pero que no podía mantenerse al lado de ella, ni compartir su vida.

La historieta reproduce una de las relaciones centrales de la poética tanguera: el hombre es abandonado y, posteriormente, surge la evocación de la figura de la madre. Si Gardel era abandonado, él también abandonaba, pero siempre podía retornar al cariño de la "viejecita", que lo esperaba. La madre, en la letra de los tangos, es un personaje puro y protector al cual se vuelve después de los fracasos; pero es además la mujer a la que se le

[405] Revista *Antena*. XVII, Nro. 852, julio de 1947.

tiene admiración incondicional[406]. El relato de la revista *Antena* reproduce este esquema para relatar la vida del ídolo popular. Es decir, el cantor de tangos tiene una vida que representa esquemáticamente los lugares comunes de las letras de los tangos.

Los guapos del Abasto rimaron mi canción[407]

El escenario que acerca al joven rebelde al mundo del espectáculo es la esquina de su propia casa, enfrente se halla el teatro *Politeama*. El joven pasaba horas entre los artistas donde se hizo de un grupo de amigos. La historieta remarca el hecho de que aquellos años felices de Gardel fueron de gran sobresalto para su madre. Finalmente, da cuenta de un hecho reconocido: el joven le informa que ha conseguido un trabajo de tipógrafo en Montevideo y que viajará allí. Por varios años no se vieron, y ella no tuvo noticias. Sin embargo, luego de seis años, alguien le informa "que a su hijo lo habían visto cantando en un café del Abasto"[408]. Ante el fracaso de la búsqueda, le deja un mensaje "si todavía se acuerda de mí, díganle que venga a verme"[409]. Luego de varios días, Gardel aparece ante su madre. Se había ido niño y retornó hombre –señala la historieta–, y le cuenta sus experiencias en aquellos años de ausencia. La trama devela el misterio de la distancia en la relación entre el cantante y su madre. El hijo le había enviado cartas pero ignoraba que ella debió mudarse, por lo cual había pensado que le había sucedido "lo peor". Sin noticias, la madre creyó que la había olvidado. Si bien, al inicio de la historieta, estos desencuentros son notorios, se dará paso a los hechos destacados de la vida artística de Gardel.

El relato sitúa el inicio de la carrera de Gardel entre los payadores, el modo en que ese joven de conducta difícil había sobrevivido hasta sus veinte años era poco clara: quizá cantando en algunas peñas y reuniones, aunque aseguraba que nunca había aceptado dinero por cantar. El reencuentro con su madre lo ubica en un peldaño iniciático de su carrera como cantante popular. En una reunión de comité, Gardel interviene en una payada y la respuesta de los concurrentes es ampliamente positiva: "las mentas sobre sus bondades como cantor traspusieron los límites del Abasto y alcanzaron otros puntos de la ciudad"[410], como los barrios de Mataderos,

[406] Cf. Moffat, Alfredo: *Antropología del tango*. Cf. Las letras de tangos como *Madre, Madre hay una sola*, *Como abrazado a un rencor*, entre muchas otras.
[407] *El cantor de Buenos Aires*, tango, 1936.
[408] Revista *Antena*. XVII, Nro. 854, agosto de 1947.
[409] Revista *Antena*, 19 de agosto de 1947. Año XVII, Nro. 860.
[410] Revista *Antena*, 12 de agosto de 1947. Año XVII, Nro. 859.

Flores o La Boca. Su fama de payador se extendió por fuera de su barrio, y encuentra un rival de Constitución, en la esquina de Moreno y Entre Ríos: se trataba del "oriental" José Razzano. Esta aparición posibilitó que el relato de Razzano surgiera como una voz autorizada dentro de la historieta. Él desarrollaría por varias entregas la narración sobre la vida de Gardel: el célebre encuentro entre ambos payadores, la primera gira del dúo y detalles de la vida del ídolo durante esos años. Muchos de los aspectos que surgen del personaje de José Razzano sostienen la idea del mito del héroe: la generosidad, el altruismo, la bondad y el sentido de la justicia son parte del mundo de valores que la narración recrea.

En la siguiente entrega, el texto le atribuye una nueva característica al héroe: en su primera gira por el interior del país, en medio de la pampa desierta, Gardel demostró ser un gran jinete. En su incursiones por el interior y gracias a su talento para hacer amigos, el joven cantor aprovechaba para cabalgar y "adquirir mayor experiencia en el manejo de ese gran compañero del hombre"[411] (el caballo). Una tarde en una estancia de Bragado se aventuró a montar un redomón, "el pingo no tenía boca aún, es decir que no era obediente a la rienda"[412]. Cuando el caballo se disparó sin rumbo, todos temieron por la suerte del pueblero. Tres de los baquianos cabalgaron raudos en auxilio del joven jinete, pero fue innecesario porque "Gardel hizo sentir su dominio y el doradillo obedeció como lo hacía con su domador"[413].

Las situaciones del valor y la humanidad del cantor se repitieron en los siguientes capítulos. Así, por ejemplo, se narraba la historia del mulato que presionó a Razzano para que cantara payadas en lugar de dúos, acompañado con Gardel. El mulato, como un representante del origen de la canción folklórica, decía que no se necesitaban dos para cantar una misma canción. Advertía a Gardel para que se incluyera como payador. El mulato no logró su cometido, y Razzano comentaba la brutalidad de los gauchos, incapaces de comprender los nuevos géneros populares. Aun cuando la situación había sido violenta e implicó una tensión con el que los sancionaba por cantar dúos, Gardel es capaz de comprender la agresión y reflexiona: "esta gente es brava porque nunca escucha una palabra amable"[414].

En otro episodio se relata la serenata que, a pedido de un rico estanciero, el dúo dio en honor a una muchacha. Ella termina enamorándose del cantor y le entrega una flor, a la vez que desprecia a su acaudalado corte-

[411] Revista *Antena*, 12 de agosto de 1947. Año XVII, Nro. 859.
[412] Revista *Antena*, 19 de agosto de 1947. Año XVII, Nro. 860.
[413] Ibidem.
[414] Revista *Antena*, Año XVII, 26 de agosto de 1947.

jante. En oportunidad de convenir el pago de la serenata, el estanciero, ofendido por el éxito del cantor, lo desafía a un duelo. Gardel le responde: "guárdese el dinero, que yo me guardo la flor"[415]. La historieta señala que otro hombre puesto en esa situación habría aprovechado la oportunidad de enamorar a la mujer, pero Gardel no era de ese estilo, decidió alejarse y dejar a la muchacha enamorada y al galán despechado.

El relato de esas andanzas y aventuras de Gardel y Razzano por el interior del país encuentran un punto de quiebre. El dúo conquista su primer éxito en sus actuaciones en un cabaret de la alta burguesía llamado el *Armenonville*, donde les pagarían 70 pesos diarios por sus presentaciones[416]. Este momento aparece como un punto de ruptura en la trayectoria del cantor y su acompañante. Es cuando su música se difunde por toda la ciudad y comienzan a recibir un pago regular por su trabajo. En este sentido, el relato recorre pasajes más conocidos de la historia de Gardel, aunque prosigue detallando nuevas situaciones que confirman las características que ya se habían enunciado en sus primeros años.

La fama es puro cuento[417]

Esta ruptura dará lugar a una serie de "nuevas aventuras" en las que deberá enfrentar otros obstáculos y realizará nuevas proezas. En este contexto, surge el relato del enfrentamiento con el ex novio de "la jovencita de San José de Flores"[418] que se había enamorado del cantante. Gardel resultó herido por una bala y fue hospitalizado. El héroe sobrevivió a esta trágica situación gracias a su vitalidad. El cantante y sus amigos convinieron inventar un supuesto accidente con un caballo para ocultar la verdad ante la madre del cantor. De ese modo, privaba a su madre de sufrir "un gran disgusto". En ediciones posteriores, Enrique Muiño –reconocido actor de aquellos años– aparecía como uno de los relatores de las diversas aventuras vividas junto al ídolo, y rememoraba algunos hechos violentos que tuvieron que sortear juntos, reafirmando su carácter valiente: "estuvo en muchas trenzadas bravas y siempre fue el primero en dar la cara al peligro"[419]. Los hitos iniciales de su carrera fueron relatados en estas aventuras, y, regularmente, se rescataba el enamoramiento que Gardel producía sobre

[415] Ibídem.
[416] Es muy reconocida la anécdota sobre esta actuación, ya que Gardel creyó que se trataba de 70 pesos por mes cuando en realidad era diariamente. Cf. Simon Collier, *op. cit.*
[417] *Vieja viola*, tango, 1932.
[418] Revista *Antena*, Nro. 868, 14 de octubre de 1947.
[419] Revista *Antena*, Nro., 873, 18 de noviembre de 1947.

sus admiradoras. En el marco de estas situaciones resulta interesante mencionar el encuentro de Gardel con una admiradora francesa, Georgette Lhedós[420].

La historia de esta joven aparece como un relato propio dentro de la narración de la vida del cantor, ya que se contrapone a la historia de Gardel: él era pobre y feliz, superó su pobreza sin caer en los vicios de los ricos; ella es rica e infeliz. El relato subraya la decadencia de esta joven que no conoció privaciones materiales pero no encontró la felicidad sino hasta el momento de conocer a Gardel. Al relatar la historia de esta mujer millonaria e infeliz, que luego de una serie de hechos dramáticos se sumerge en las drogas y el alcohol, la historieta adquiere fuerza dramática y permite expresar el carácter mítico del carisma de Gardel. El relato comenta que, cuando Georgette era muy joven, viajó por el mundo, junto a sus padres. Había visto actuar a Gardel, y nunca olvidó a ese joven cantante latino. En su decadencia por el mundo de las fiestas, "comenzó a buscar lugares exóticos, bailarines de aspecto extraño, sudamericanos de cutis moreno y cabelleras abundante. Una noche fue al cabaret Florida. Allí cantaba canciones raras en idioma casi desconocido, un hombre joven, moreno, de dientes muy blancos"[421]. Ella se acercó a Gardel, triunfante en París, y reconoció al muchacho de quien se había enamorado años antes. Bailó un tango con él. Por entonces, relataba la historieta, "Georgette se interesaba sólo por la cocaína y el champaña"[422], pero escuchó a Gardel hablar apasionado sobre Buenos Aires y se sintió transportada a esa ciudad. Las palabras del cantor la curaron, eran palabras apasionadas, pero éstas no hablaban del amor a una mujer, ni siquiera por su madre, sino de su amor por la ciudad de Buenos Aires. El amor la redimió, la alejó del mundo de las drogas y de las noches parisinas. Se alejó de su pasado e inició otra vida. Llegó a Buenos Aires siguiendo al que sería "su único amor". Finalmente, el día del trágico accidente donde moría Gardel, Georgette se encontraba en Bogotá, llevada por "los vaivenes de la vida"[423]. El impacto de la muerte de su ídolo dio como resultado un desenlace fatal, decidió suicidarse ante el "brutal choque que la catástrofe provocó en aquella peregrina del mundo"[424]. Los diarios, señala la historieta, dieron cuenta de este suicidio como la decisión

[420] La historia que se relata en la historieta refiere a Ivonne Guitry. La relación de ésta con Gardel aparece reseñada en Barsky, Julián y Osvaldo: *Gardel. La biografía*, Buenos Aires, Taurus, 2004.
[421] Revista *Antena*, Nro. 877, 16 de diciembre de 1947.
[422] Revista *Antena*, Nro. 878, 23 de diciembre de 1947.
[423] Revista *Antena*, Nro. 878, 23 de diciembre de 1947.
[424] Ibídem.

fatal que había tomado una señorita rubia, "pero no era una señorita de sociedad, como decían las crónicas, sino una bailarina rubia de ojos azules, cuyo primer amor fue Carlos Gardel. Era Georgette Lhedós"[425].

La historieta subraya que Gardel sólo conoció el amor a través de dos mujeres: la madre, e Isabel, una joven novia, cantante de ópera, con quien estableció una relación desde sus primeros años como artista[426]. Las metas del éxito se superponían con la relación, por lo cual su novia debió esperar el retorno de sus viajes por el exterior. Esto sucedió en medio de discusiones de la pareja aunque, finalmente, ella comprendió el deseo del cantante de ampliar sus horizontes. Decidió esperarlo por un tiempo hasta que, sin previo aviso, resolvió viajar a su encuentro. La decisión que toma la novia puso la relación al borde de la ruptura. En medio de las discusiones, el cantante revela su misión: "mi corazón de porteño me obliga a llevar el tango al Viejo Mundo para que conozcan su verdadero espíritu. Ya nos volveremos a encontrar, querida, y esta vez será para siempre"[427]. Dado a conocer su meta fundamental, el cantante se entregó a su carrera artística y a sus viajes para conquistar el mundo[428]. Savater señala que "en el mundo de la aventura, allí donde hay que valerse por sí mismo, el héroe busca su independencia"[429]. Esta trayectoria es fundante, porque es la permanente búsqueda del héroe. En muchos casos puede ser dramática porque debe tomar distancia del mundo cotidiano para adentrarse en un mundo nuevo donde realizará su virtud. En este sentido, el lugar de su novia era el espacio ocupado por la ciudad de Buenos Aires. Debía tomar distancia quizá para poder extrañarla, y para darla a conocer, para difundir el alma de la ciudad –el tango–. La novia, la ciudad y la madre deberían esperar a que

[425] *Antena*, Año XVII, Nro. 878, 23 de diciembre de 1947.

[426] Alrededor de una década después se darán a conocer las cartas que Gardel había enviado a su representante, Armando Defino, donde insistía en haber terminado la relación con Isabel. Por ejemplo se conoció una carta del 16 de octubre de 1934, donde Gardel señalaba: "Mi resolución es inquebrantable. Preferiría no ganar más un solo peso que volver a tratar con esa gente. Hacele saber que mi propósito es no volver por muchos años a la Argentina (eso para ella) y que no debe hacerse ninguna ilusión sobre mí".

[427] Revista *Antena*, Nro. 874. 25 de noviembre de 1947.

[428] Es interesante la carta que Gardel le enviara a Carlos de la Púa, en la que señalaba: "Ni Europa ni esto me cambian. Trabajo mucho, pero una sola cosa alienta este esfuerzo, haciéndome tesonero y cuerpeándole todos los días a la tentación; mi vuelta al pago. Porque mi viejo, yo también creo que me habré ganado, a pulso, la tranquilidad, pero no la tranquilidad del burgués, que sólo piensa en comer y dormir bien, sino la tranquilidad en compañía de mis mejores afectos, las reuniones en buena compañía". En *La Canción Moderna*, *Radiolandia*, Nro. 370, Buenos Aires, 22 de abril de 1935. En el texto completo expone sus razones de búsqueda del éxito, pero señala numerosas veces su necesidad de lograr un sustento económico firme.

[429] Fernando Savater, *op. cit.*, 116.

cumpliera sus objetivos trascendentales. En la distancia con sus afectos de origen, Gardel se convertía en una gran figura.

El formato de la historieta construía una economía de sentido de la vida del cantor, a través de la que se vislumbraban secuencialmente los elementos del arquetipo del héroe: sin padre[430], hijo natural, inmigrante a la Argentina desde muy pequeño, con una madre extranjera dedicada a su trabajo, criado por otros que no eran su familia, con una relación conflictiva con su entorno, el relato muestra a un Gardel que aflora virtuosamente en esta tensión. El artista tenía un objetivo transcendental: su realización a través de la música. No se trataba de la fama como una meta en sí misma, sino que había un deseo profundo, una reivindicación de la cultura, un reconocimiento a su medio de origen. En este sentido, las peripecias de sus inicios y los hechos que obstaculizaron su trayectoria no hacían más que confirmar su fortaleza, su vocación, su objetivo en la vida[431]. La vitalidad de su trayectoria está basada en la realización de su vocación. Con su trágica muerte, los objetivos del héroe se truncaron y se inició la construcción del mito como una historia ejemplar.

[430] El héroe tiene la necesidad de abolir el espacio paterno, de allí también el lugar trascendente que adquiere su madre. Cf. Savater.

[431] Según Otto Ranke: lo característico del héroe es triunfar sobre todos los obstáculos. Implica una búsqueda personal que puede revestir la forma de un drama.

VI
El tango en Nueva York

Despreocupado y zafado,
siempre mirabas de frente.
Tango que fuiste la dicha
de ser hombre y ser valiente.

Alguien le dice al tango.
Letra: Jorge Luis Borges.
Música: Astor Piazzola.

Miradas

En la década de 1910, el tango llegó a los Estados Unidos como consecuencia del impacto provocado en Europa por la denominada *tangomania*. Sin embargo, no fue sino hasta el estreno del film de Rodolfo Valentino, en 1921, en que puede hablarse del comienzo de la moda del tango en ese país. Su expansión no fue homogénea en todos los Estados Unidos, como tampoco lo había sido en Francia o Inglaterra, sino que recaló en un escenario artístico particular: Nueva York. En la década de 1920, la prensa norteamericana reconocía la difusión de la música y el baile, que llegó con las primeras orquestas argentinas. En los salones del *music hall* de Nueva York podía escucharse el "verdadero tango argentino". Se afirmaba que el tango que se escuchaba en los salones bailables era una versión auténtica y no el exportado desde Europa. Superado el impacto del inicio de la década de 1920, la visibilidad del tango no fue tan notoria en los espectáculos de Nueva York, porque el *jazz* comenzó a ser más ampliamente difundido en los ámbitos del entretenimiento. Aunque desde su aparición con fuerza mediática en los años veinte, el tango no dejó de participar en la escena cultural y los círculos sociales norteamericanos, esa persistencia en la década del treinta lo hace aparecer ligado a otros ritmos. En el cambio de década experimentó una transformación en su forma de difusión, pasó a integrar la lista de las expresiones latinoamericanas y sus rasgos "argenti-

nos" se disolvieron y se integró a una esfera colectiva donde se mezclaba con ritmos centroamericanos y latinos.

Es posible que la política del *buen vecino* impulsada por Hoover en 1928 creara el marco de la política cultural que reinstaló al tango en Nueva York en el inicio de la década de 1930[432]. Este acercamiento hacia Latinoamérica y Centroamérica se debía a la orientación cultural que proponía el panamericanismo. Aunque su auge y el intento de afianzar una relación cordial con Latinoamérica no explican la visibilidad del tango, creemos que influyeron para que apareciera asociado con otras expresiones culturales. Luego de la crisis del treinta, a los ritmos bailables como el *fox trot* y el *maxixe*, se les sumó el tango, que aparecía junto a los ritmos centroamericanos: en particular la rumba y la conga.

Al analizar el tango en la escena cultural neoyorquina es posible identificar tres aspectos. El primero, vinculado con los actos organizados por la *Panamerican Union* que, a través de sus políticas para consolidar la unión de los países americanos, incluyó en sus actos y festejos expresiones musicales latinoamericanas y centroamericanas[433]. En este sentido, el tango apareció en un contexto escolarizado, y al mismo tiempo mezclado con otras manifestaciones culturales españolas y centroamericanas.

Un segundo aspecto se refiere a los lugares del entretenimiento: las publicidades de la época seguían ofreciendo el aprendizaje de los ritmos modernos, entre ellos el tango argentino, o el tango a secas, junto con el *fox trot*, y otras danzas. Aprender a bailar continuaba siendo una moda y una necesidad para mostrarse en la esfera semipública de los musicales, salones de bailes y lugares de encuentro.

El tercero se relaciona con la ampliación de la industria del entretenimiento. Los programas radiales de las principales cadenas norteamericanas tuvieron espacio para que algunas orquestas, semanal o diariamente, ejecutaran tangos entre el conjunto de música en vivo. En los años previos a la Segunda Guerra Mundial, el tango volvió a lucirse en los salones y fue visto como una danza tradicional en el contexto de los nuevos ritmos, aunque continuó siendo difícil bailarlo y siguió siendo necesario aprenderlo. El tango en tanto danza, no sólo se recreó en las nuevas parejas de bailarines que tomaron el lugar de los famosos Vernon e Irene Castle, sino

[432] El presidente Hoover se embarcó en un viaje hacia América Latina en el cual visitó 11 países en 15 días, intentando mostrar su buena voluntad y transmitiendo una imagen amigable de los Estados Unidos para con sus vecinos americanos, escenarios de nuevos negocios.

[433] Nos hemos referido a este fenómeno en relación con la difusión del tango *La cumparsita* en los festejos en Estados Unidos.

que llegó a través del cine en las principales salas latinas de la ciudad de Nueva York. Los diarios de la década como *The New York Times*, *The Washington Post*, *The Chicago Tribune* y *Los Angeles Times* mostraron la simultaneidad del tango en diversos ámbitos. Señalaron su persistencia a pesar del éxito del *jazz* y del auge de las nuevas orquestas de *swing* como la de Benny Goodman. A la par que se expandía por los centros de entretenimiento norteamericanos, los diarios revelaban que seguía bailándose en Europa, en los escenarios tradicionales como Francia, Inglaterra o Italia y que había llegado, incluso, a la Unión Soviética. Sólo los nazis, en 1934, plantearían un problema moral diciendo que debilitaba a las tradicionales danzas alemanas.

Las crónicas confirman que el tango bailado en los Estados Unidos, del mismo modo que en algunos lugares de Europa, no era el que podía apreciarse en la Argentina. Como había sucedido a principios de siglo, este baile había sido domesticado, depurado, acercado a una imagen de América Latina. En más de una ocasión, el tango apareció relacionado con las danzas "negras", con los ritmos pasionales y las subalternidades. Si bien la afectación de los modos de bailar, los cortes y quebradas se habían suavizado y, hasta en algunos casos, desaparecido, permaneció la imagen del tango como danza extranjera, exótica y seductora.

Cuando en la Argentina de los años treinta el tango canción era ya un clásico, en los escenarios de Nueva York estaba prácticamente omitido. Debido a las limitaciones del idioma y el entendimiento, se lo dejó sin voz. Era bailado por parejas especialistas pero lo tocaban orquestas que denominaremos "multirritmos". Sorprendentemente, el músico Xavier Cugat era presentado en 1938 en el *Waldorf Astoria* como el "Rey del Tango-Rumba". En el amplio abanico de los ritmos latinoamericanos interpretados y bailados en los *night clubs* y hoteles del ambiente neoyorquino, la rumba fue el género más popular de la década, incluso se llegó a hablar de una *rumba crazy*, debido a la difusión y aceptación que obtuvo en esos escenarios. El tango aparecía asociado con ese excéntrico ritmo.

Esta locura por la rumba y la reinvención del tango ocurría en un contexto en donde los *night clubs* de Nueva York mostraron signos de haber recobrado su popularidad anterior a la crisis económica. Bajo el estímulo de las políticas del *New Deal*, este último se reinstaló en una escena cultural en la que hombres de negocios y la joven generación de los años treinta participaban activamente de la vida pública. Los hoteles, por ejemplo, ofrecieron una amplia variedad de entretenimientos: orquestas, parejas de baile, cantantes y todo tipo de espectáculos, muchos de ellos en transmisión directa con las grandes radioemisoras nacionales. Como describía un pe-

riódico: "en las noches, millones de personas de diversa procedencia, especialmente aunque no exclusivamente jóvenes, eran transportados a los glamorosos escenarios de la vida de las grandes ciudades"[434]. Nueva York se convalidó como la "París" americana, y los géneros tradicionales y los nuevos ritmos cariocas y centroamericanos se difundían de forma incesante. En medio de esta difusión masiva, el tango continuaba siendo una de las tantas expresiones que se lucían en los salones bailables. Esta connotación de continuidad se dio en medio de profundos cambios culturales que formaron parte de la década de 1930[435].

Este ensayo pretende entender la codificación cultural y el consumo del tango en el escenario de Nueva York en la década del treinta. Es posible sugerir que existió un circuito que correspondió a dos situaciones básicas: el conocimiento y el consumo[436]. La cuestión que queda pendiente es revisar hasta qué punto este conocimiento implicó una comprensión sobre los productos culturales que se consumían. De una forma evidente, el nuevo contexto del consumo del tango-danza se dio como parte de la exploración de los fenómenos hispanos o latinoamericanos, sin una comprensión del hecho cultural en sí mismo. Había que representar a América Latina en su cultura y mostrarla a través de un amplio abanico de expresiones. El tango, y otras músicas latinoamericanas, fueron vaciados de contenido específico e incluidos en un mismo formato que los otros ritmos, con un significado diferente. Esto sucedió también con la rumba y el son. En estos últimos casos, si bien tenían un origen común, Cuba, eran diferentes en sus sonoridades. Sin embargo estas diferencias desaparecieron en Norteamérica.

Frente a la necesidad de definir un producto cultural que representara a la "otra América", su significado fue prácticamente omitido y reinventado a través de los instrumentos existentes: las grandes orquestas de las estaciones de radio, de las productoras cinematográficas o las reconocidas orquestas de *jazz*, *shimmy* y *boggie*. Se adaptaron los ritmos y los sonidos a los múltiples instrumentos orquestales, se construyó un nuevo producto que remitía al original pero que diluía toda especificidad cultural. El mismo tipo de construcción simbólica ocurrió con la enseñanza del baile. Los anuncios de los periódicos nos muestran este fenómeno: se dejó de enseñar el tango de forma específica y se pasó a una enseñanza heterogénea de nuevos ritmos. Allí, nuevamente, el tango reapareció junto a la rumba, la conga, el merengue, entre otros ritmos exóticos que denotaban una mezcla de sonoridades y geografías. Se podría hablar de una relocalización cultural,

[434] *Los Angeles Times*, 19 de mayo de 1933.
[435] Cf., Lawrence Levine. *Op. cit.*, pág. 222.
[436] Cf. Salvatore, Ricardo: *Imágenes de un imperio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.

una tarea de resignificación para poder consumir estos elementos. Las exhibiciones, el aprendizaje y el "retorno" del tango son tres marcas interesantes para describir su presencia en este contexto.

Panamerican Tango: exhibiciones y aprendizaje

Desde la fundación de la *Pan American Union*, los estimulantes festejos de los años treinta[437] habían ubicado al tango argentino como expresión cultural y artística en el conjunto de las regiones españolas, o dentro de las manifestaciones musicales cubanas, por ejemplo, como lo señalan los programas de los actos que se realizaron en 1931 y 1932, en San Francisco, Miami, Nueva York, entre otras ciudades. Las ceremonias de conmemoración consistían en una serie de representaciones a cargo de ligas de estudiantes y docentes "panamericanistas". En estos actos, las expresiones musicales y artísticas quedaban generalmente homogeneizadas por una orquesta y uno o dos cantantes (habitualmente una soprano y un barítono) que ejecutaban algunos de los temas[438]. Así, por ejemplo, el 12 de abril de 1931 en la ciudad de San Francisco, se bailó el tango ejecutado por la *Brushwick High School*; el 9 de mayo, en el *Auditorium of Internacional House on Riverside Drive* en Nueva York, se ejecutó el tango *Milonguita*, bailado por el señor Bargas[439] y su acompañante. En 1932, las fiestas hispanas mezclaron aún más las expresiones musicales de los ritmos tradicionales españoles y latinoamericanos. Parecía que la música y la danza española seguían representando lo exótico[440]. Según la reseña de David Goldberg la variedad de bailes españoles "parece no tener fin: la jota aragonesa, el bolero, la seguidilla, el tango argentino y una docena de otras danzas"[441]. En Brooklyn Queens, Manhattan Bronx Richmond, junto con la cooperación de las escuelas se había enriquecido la conmemoración. En medio de un programa de bailes y canciones que referían a Sevilla, Andalucía, Granada, Castilla, aparecían México, Cuba, y el Tango Argentino (dentro de la con-

[437] El presidente Hoover había proclamado el Día Panamericano el 14 de abril de 1931. *New York Times*, 8 de marzo de 1931. El 2 de abril, un cable llegado desde Buenos Aires informaba que el presidente provisional Uriburu había declarado el 14 de abril el Día Pan Americano, como un feriado nacional dentro de la república, él mismo había dado instrucciones a las autoridades para tomar medidas para un adecuado festejo. *New York Times*, 3 de abril de 1931.
[438] En algunos casos, toda la interpretación era musical sin voces.
[439] *Sic*, se estima que sería Vargas.
[440] "The New York city Spanish Fiestas – a city Wide Project". David S. Goldberg en *Hispania*, Vol. 15, Nro. 4, octubre 1932.
[441] *New York Times*, 20 de abril de 1931.

memoración de Cuba) llevado a cabo por la señorita Pramer y el señor Guarino, en el piano la señorita Tillier Trachtenberg. La misma mezcla se repetía en el programa de la noche, pero esta vez la Argentina se ordenaba junto a otras naciones americanas: Cuba, Méjico, Puerto Rico, Venezuela, Chile y Granada (!). De la Argentina se mostraría algunos bailes: "El pericón nacional" y "El tango", a cargo de Mss, Pietzuck, Antay, y los Sres. Terrano y Armas, todos estos números actuados por el *Erasmus Hall High School*.

Otros lugares de exhibición del tango fueron las demostraciones que las diferentes asociaciones de profesores de danza realizaban regularmente, lo que muestra hasta qué punto seguía vigente en diversas manifestaciones artísticas. La *New York Society of Teachers of Dancing Inc.* realizaba un evento anual en donde se discutían los nuevos pasos de baile, entre ellos los del tango, para ser representados en las habituales exhibiciones y, posteriormente, transmitidos a los ágiles alumnos de las diversas academias de baile. Desde 1931, con motivo de los festejos del *Pan American Day*, se realizaron diferentes presentaciones. Una de ellas fue la del dúo Fowler y Tamara, que ejecutaron "La Ópera del Tango", y "La Ópera del Vals de 1890". Algunos años más tarde, la situación de los festejos de esta fecha no había variado en demasía. La *New York Society of Teachers of Dancing* continuaba con sus reuniones anuales. En 1938, en el Hotel Roosevelt, sus miembros realizaron una exposición de nuevos ritmos de baile: Albert Butler bailó rumba, Thomas Riley, *fox trot;* y A. J. Weber, tango. Luego del informe del comité de la sociedad, se disfrutó de la exhibición de Joan Voorhees en una fantasía rusa, y de Fred Le Quorne junto a Rosetta O'Neil en tango. En los años siguientes, el ritual de las demostraciones y las presentaciones del tango como parte de los estilos modernos, con nuevos pasos de demostración, continuó vigente hasta convertirse en un clásico. La complejidad del baile parecía ser el motivo que explicaba su inclusión y persistencia a través de estas décadas. El hecho de que el tango fuera una danza con cierta dificultad de ejecución, y mantuviera una serie de elementos desconocidos para el entorno norteamericano, le daba cierta vigencia. Algunos críticos reconocían que en los salones norteamericanos no se bailaba el tango verdadero ya que su complejidad era tal, con cientos de figuras y de movimientos, que difícilmente una persona que no fuera un profesional de la danza podía llevarlos a cabo. Sin embargo, la belleza de sus formas y su gracia lo hacían interesante, y digno de ser observado en las exhibiciones profesionales[442].

[442] *New York Times*, 16 de abril de 1939.

En la década de 1930, el tango era tan apreciado en los salones de baile que su aprendizaje seguía siendo un indicador del interés que representaba. En los diarios norteamericanos durante este período, aparecieron publicidades que ofrecían clases para aprender a bailar las últimas danzas modernas. En estudios privados, por sólo un dólar la hora, la profesora Miss Alma podía enseñar el tango argentino[443]. El curso completo tenía un costo de 5 dólares. Las academias California, que recomendaban *Dance smartly - Learn Quickly*, ofrecían 10 clases privadas por sólo 4 dólares. Las academias de Louis Glaubuir y Eva Carroll hacían lo propio a un valor de cincuenta centavos la clase[444]. Los precios y academias se mantuvieron entre 1938 a 1940. Hacia el final de la década, Miss Alma continuaba siendo una de las academias más publicitadas de Nueva York junto a la de Arthur Murray. También existían otras, igualmente atractivas, para quien deseara aprender los nuevos ritmos: Betty Lee podía enseñar a bailar tango, *fox trot*, o el vals en apenas cinco horas a 1 dólar la hora; la academia De Revuelta tenía su propio método de baile, su propaganda anunciaba: *Come in and Dance!*: 7 horas y media de clases a sólo 10,50 dólares la lección privada, y 20 horas de clases a siete dólares y medio cada lección[445]. La de Dawson Hayes enseñaba a bailar el tango con "gracia y experiencia", a sólo 1 dólar la media hora[446]. Las academias Murray ofrecían un plan para aquellos que desearan ahorrarse los costos del aprendizaje. Consideraba que la mejor forma de aprender a bailar era con un grupo de amigos, e incitaba a formar el propio grupo para que funcionara en el hogar o en el club Murray, contratando al profesor a un cuarto del costo de las clases privadas; "tome la iniciativa... necesita sólo cuatro personas para comenzar con su propio grupo"[447]. Aprender a bailar seguía siendo una necesidad, nuevos ritmos se iban sumando al abanico de las danzas modernas. La exótica rumba era, en los años treinta, una de las más importantes, pero el tango continuaba siendo una danza distinguida, por lo que era una elección permanente.

En la década de 1930 existían diferentes formas de aprender el baile: por medio de las clases grupales o individuales, por medio de un manual de danzas, como en la década de 1910, y a través de los diarios. *The Washington Post* publicaba una columna publicitaba el *Home Institute*, con notas que trataban temas relacionados con el baile, y los modos de ensayar

[443] *New York Times*, 11 de febrero de 1933.
[444] *Los Angeles Times*, 31 de Mayo de 1936.
[445] *New York Times*, 2 de junio de 1938.
[446] *New York Times*, 4 de enero de 1938.
[447] *"take the initiative... you need only four people to start your own Group"*, *New York Times*, 2 marzo de 1939.

los diferentes ritmos. Por ejemplo: *Be a good dancer*[448]. La nota proponía el caso de Jack y Elaine "que aprendieron a bailar en su casa. El fonógrafo trabajó duro mientras ellos realizaban los pasos del tango, el *fox trot*, el vals y la rumba"[449]. Si no se podía pagar una academia o un profesor, aprender a bailar en la casa podía resultar útil. Al menos evitarían parecer "osos polares en medio del hielo"[450], cuando concurrieran a las pistas de baile. La pareja presentada en la publicidad llevó a cabo los diagramas de los pasos que se incluían en el periódico, lo que simplificó la tarea del aprendizaje.

En *Fundamentals of Dancing*[451] se comentaba que la facilidad y la gracia con la que una persona bailaba dependían, en gran medida, de la simple pero esencial posición básica: cómo llevar y cómo seguir. El lugar y función del hombre y de la mujer en los diferentes estilos de baile era fundamental. *Aprender a bailar por sí mismo* o *Bailando en casa* eran otros de los títulos que la prensa publicaba. Estos artículos introducían una serie de informaciones básicas, y posteriormente se recomendaba la compra de un breviario: *Social Dancing Self Taught*, que con instrucciones sencillas y prácticos diagramas enseñaba los diferentes pasos. Si con los contenidos de la sección no alcanzaba, el lector podía satisfacer su necesidad y aprender a bailar con estilo a través del modesto manual de 40 páginas[452]. En un artículo de 1937, el *Washington Post* mostraba su preocupación por preservar las buenas maneras del bailar. En "El modo correcto de llevar a una dama, enseñado por los maestros de baile"[453], consultaba a los expertos de las principales academias. En la convención anual de *Dancing Master of America* se mostraron los diferentes estilos para guiar a la mujer. El periódico señalaba que el maestro Le Quorne insistía en la fórmula "un, dos, tres, vuelta" como la base de cualquier buen estilo de baile. En el caso del tango, esta fórmula era el inicio pero las cosas se complicaban en el desarrollo del baile, ya que el hombre "desliza a la mujer por la pista y gira alrededor de ella"[454]. El modo erróneo de llevar a la dama en el tango era tomarla por arriba de la cintura. Esto podía producir resultados extremos como quebrarle una costilla a la frágil bailarina. En general, los especialistas coincidían que las instrucciones eran muy complejas de llevar acabo y el periódico aclaraba que no todos podían tener como pareja de baile a una muchacha esbelta y ágil.

[448] *Washington Post*, 16 de septiembre de 1936.
[449] Ibídem.
[450] *Washington Post*, 16 de octubre de 1936.
[451] *Washington Post*, 6 de octubre de 1936.
[452] *The Washington Post*, 4 de enero de 1937; 9 de febrero de 1937.
[453] *The Washington Post*, 3 de agosto de 1937.
[454] Ibídem.

En la década del treinta, el tango permanecía. Se seguía instruyendo para bailar, se practicaba en diferentes ámbitos: los salones de bailes, las academias, los teatros y los *night clubs*. En febrero de 1936, el Club Amsterdam realizaba un exitoso concurso de baile para parejas amateur. Allí se consagraron Curtis y Dubois, oriundos de St. Louis, con una sofisticada rutina de baile de tango, bajo la animación de Beulah Cromwell. El baile seguía presente en lugares más sofisticados y menos improvisados, como el *Rainbow Room* en el *Rockefeller Center* donde actuaba "Don De Vodi y su tango"[455]. El salón *Pall Mall* del *Raleigh Hotel* que fue escenario de "Una noche en Argentina"[456], que consistió en un baile con *performance*, menú y ambientación típica. Aquella noche de diciembre de 1937 se degustaron los principales platos autóctonos y se bailó al ritmo del tango y la rumba. Para finales de la década éstos eran los ritmos más populares, las danzas de moda, así lo describía *The Washington Post*: para estar a la moda, en la primavera del año 1937, no alcanzaba con renovar el guardarropas, si se quería estar de acuerdo con los tiempos no bastaba con saber bailar el antiguo vals o el *fox trot*, había que actualizarse con los pasos del tango y la rumba[457]. La popularidad de estos bailes llegaba a Italia, Francia, España y los países de Latinoamérica. Había vuelto a los escenarios nocturnos e iba a permanecer. Parecía que aquellos que frecuentaban los salones bailables estaban convencidos de que el tango y la rumba poseían los mejores pasos de baile.

En el *Waldorf Astoria*, en su *Starlight Roof*, también se bailaba el tango ejecutado por la banda de Xavier Cugat, destacado como el mejor intérprete de tangos y rumbas[458]. Xavier Cugat era, originalmente, un violinista catalán que había formado una banda, muy publicitada en los años posteriores a la crisis del 29, dedicada a interpretar música centroamericana como la rumba y el mambo, aunque en los periódicos fue presentado como el Rey del tango-rumba[459]. En este mismo hotel se alternaba Mischa Borr y su banda de tango-rhumba, que actuaba junto a la famosa orquesta de Guy

[455] *New York Times*, 4 de Junio de 1938.
[456] *The Washington Post*, 2 de diciembre de 1937.
[457] *The Washington Post*, 13 de marzo de 1937.
[458] *New York Times*, 17 de abril de 1938.
[459] Francisco Xavier Cugat Mingall de Bru y Denlofeo, nacido en Girona en 1900, emigró con su familia a Cuba en el año 1904. En 1918, Cugat viajó a Nueva York, donde formó un dúo de piano y violín junto a Agustí Borgunyó. Posteriormente se trasladó a Los Ángeles y formó un dúo de música clásica con Rita Montaner. En los años veinte da un vuelco en su carrera musical, dedicándose a la música afrocubana, formando la orquesta "Coconut Grove". Filmó 27 películas en Hollywood y actuó con su orquesta durante las décadas de 1930 hasta los años sesentas. Falleció en 1990, en Estados Unidos.

Lombardo and his Royal Canadians[460]. En el *Mercury Theatre*, en el *Rainbow Room*, actuaba la orquesta de Eddie Le Baron, especialista en tangos[461]. Estas manifestaciones de hibridación del tango y la rumba no se limitaban a la ciudad de Nueva York o Los Ángeles. En Nueva Jersey, en Ross Fenton Farms, podía verse a la pareja de bailarines, Medrano y Donna, que ejecutaron el tango y otras danzas argentinas junto a otros bailes, especialmente la rumba[462].

Si bien no podía hablarse ya de *tangomanía*, puede observarse cómo el tango fue llevado hasta límites excéntricos como, por ejemplo, el patinaje sobre el hielo. En 1933, se adaptaron algunas piruetas del tango para ser practicadas en el patinaje. Estas expresiones fueron bien recibidas por la prensa y el público que asistía a estas demostraciones. Años más tarde, ocurrió lo mismo con el popular patinaje sobre ruedas, lo que generó una buena impresión entre aquellos que se atrevían a hacer piruetas sobre las pistas[463].

Independiente de su cultura de origen y de los vaivenes de la construcción como música popular en la Argentina, el tango en Estados Unidos tomaba una fisonomía en el contexto latinoamericano. El tango no había desaparecido de la escena, quizá se había eclipsado en los años veinte por el florecimiento del *jazz*, música ligada a los bajos fondos, llevada a los grandes escenarios musicales. Los años treinta, como señalaba *The Washington Post,* tenían una vuelta del tango, aunque esta vez tamizado por el contexto del panamericanismo. Si bien se lo reconocía argentino era ejecutado por orquestas de rumba, congas y habaneras. Cugat era el ejemplo de esto porque simplificaba el origen musical y daba forma superficial a su contenido. Perdido entre lo hispano y lo centroamericano, el tango volvía a la escena, vacío de contenido, mudo en sus letras, y distorsionado en la musicalidad de sus instrumentos básicos. Era un tango sin bandoneones, sin guitarras, sin el sexteto que hacía furor en Buenos Aires, es decir, sin su auténtico sonido. En este sentido, la filtración e hibridación de los ritmos generaba que las orquestas tocaran un patrón abstracto, vacío de los contenidos originales.

Como vemos, la visión del tango como excéntrico se exponía en los principales escenarios de la noche norteamericana. No estaba oculto, no era de los bordes del sistema, no era de pocos. Semanalmente, por ejemplo, se escuchaba en las principales cadenas de radio de aquel país. Lo que

[460] *New York Times*, junio 26, 1938.
[461] *New York Times*, 3 de septiembre de 1938.
[462] *New York Times*, 3 de julio de 1938.
[463] *New York Times*, 2 de enero de 1933 y 16 de abril de 1939.

parecía asegurar su continuidad en la escena del entretenimiento norteamericano, o más precisamente neoyorquino, era que mientras fuera una música bailable seguiría acompañando a las otras expresiones. Mientras fuera instrumental, exótico y con cierto grado de dificultad, incluso planteada como un desafío, podía conservarse en la escena del entretenimiento.

Nuevos bailes, nuevas músicas

En la primera década del siglo XX, Irene y Vernon Castle fueron los que llevaron el tango a los diferentes salones norteamericanos. Aquella famosa pareja de origen europeo, emigrados a los Estados Unidos a fines del siglo XIX, conquistaron los salones de baile gracias a su talento para ejecutar los diferentes ritmos modernos, como el tango, el *fox trot* y el *maxixe*. Posteriormente, crearon su academia de baile donde difundieron el "método Castle". En los años treinta, eran un mito de la historia del baile en los Estados Unidos, inmortalizados en una película protagonizada por Ginger Rogers y Fred Astaire, dos famosos bailarines de Hollywood, Con motivo del estreno de la película *La historia de Vernon e Irene Castle* se realizó una exhibición de una filmación de los bailes de esa pareja. El cronista de *New York Times*, John Martin, recordaba la originalidad, sutileza y dulzura de los movimientos de Irene y Vernon al introducir el tango en Estados Unidos en el período de la preguerra. Aun cuando Rogers y Astaire fueran excelentes bailarines, la película, señaló el crítico, no hacía honor a la contribución que la antigua pareja había hecho a la cultura del baile en Estados Unidos[464].

El tango bailado en la década de 1910 parecía más delicado que el de finales de los treinta. El film sobre la vida de los Castle dejaba una opinión discordante: algunos no toleraron que una pareja cinematográfica, acostumbrada a participar en comedias livianas, protagonizara una película de género biográfico y dramático; otros, le reconocían el mérito de haber modernizado los bailes que, treinta años atrás, los Castle hicieron famosos. En la pantalla de cine, ese estilo se hubiera visto lento y monótono[465]. Esta aceleración de los tiempos del baile coincidía con que el patrón musical del tango había cambiado, y se había convertido en un ritmo esencialmente más rápido y menos rudimentario. Pero esto no significó que el baile de Rogers y Astaire se pareciera al que se veía en Buenos Aires.

[464] *New York Times*, 16 de abril de 1939.
[465] *New York Times*, 31 de marzo de 1939.

Más allá de las variaciones de estilo, en los años previos a la Segunda Guerra Mundial se rememoraban algunos elementos de la primera. No sólo se rescataba del presunto olvido a la innovadora pareja Castle, sino también a uno de sus principales discípulos: Arthur Murray, célebre bailarín y dueño de academias de baile en los Estados Unidos. Con motivo de sus 25 años como maestro de baile, Arthur Murray había realizado una suntuosa exhibición en el *Madison Square Garden*. El reconocimiento hacia este maestro era tal que se había temido que el espacio físico fuera insuficiente para albergar a toda la concurrencia[466]. Su fama yacía en la simplicidad de su método de baile y en su comprensión de la función del baile en la sociedad moderna. En su opinión, bailar tenía como función primordial alejar a la gente de la soledad, de la tristeza, de la desolación. A finales de la década del treinta, era un exitoso empresario cuyas academias se extendían por todo el país, se publicitaban en todos los periódicos y su grupo de profesores realizaba exhibiciones en los principales salones de los Estados Unidos. El antiguo maestro de baile ya no enseñaba, su última alumna había sido Eleonor Hutton, heredera de un famoso capitalista norteamericano, que había insistido en aprender a bailar el tango con Murray, como maestro exclusivo. El bailarín estipuló un valor de cinco mil dólares por clase de baile, con el objeto de disuadirla de esa idea, pero la rica mujer lo aceptó y aprendió a bailar con él[467].

La rememoración de estas personalidades no impidió que otras parejas de baile surgieran, aunque ninguna tendría la fama y la aceptación de estos primitivos promotores de los ritmos modernos. En el caso del tango, en la década del treinta, Veloz y Yolanda eran una de las parejas más populares. Desde los primeros años de este período se presentaban en diferentes ámbitos como el *Coconaut Grove* del *Ambassador*, en el *Carnegie Hall* y en el *Central Park Casino*. Sus actuaciones se hacían acompañadas por la Orquesta de Pancho, y a finales de la década eran publicitados como "los más finos bailarines del mundo"[468]. Como lo había pronosticado el maestro Arthur Warren, el retorno del tango en los años treinta iba a ser extenso, y muchos otros ritmos iban a revivir junto con el nuevo tango[469].

La "vuelta" del tango a los escenarios bailables norteamericanos se realizaba en una miscelánea de otras danzas y ritmos. Se producía, en este aspecto, una disonancia cultural estableciéndose versiones híbridas y filtradas por los otros ritmos. El *swing*, el *big apple*, la conga, eran las danzas movedizas de los años previos a la Segunda Guerra. En los círculos de la alta sociedad se practicaban estas nuevas tendencias. Dolly Corbin, por ejemplo, luego de su estadía en Honolulu, se había radicado en Washington. Entre sus comentarios sociales sobresalía la impresión que le había causado el éxito que el *big apple* tenía en aquellas lejanas tierras. Según su relato, dos parejas norteamericanas habían tomado clases en las academias de Arthur Murray en Nueva York, y llevaron el tango y la rumba hacia Honolulu. La idea de la joven era replicar los famosos concursos de danzas que se realizaban en "todas partes del mundo" para adaptarlos a aquel lugar[470]. Para algunos espectadores, los nuevos ritmos, como el *swing*, que tenía en Benny Goodman y su orquesta a uno de sus principales difusores, eran una inmoralidad: era preferible practicar el tango, que era un ritmo más conocido. En estos años, el tango perdió toda connotación inmoral, fue domesticado, estilizado y adecuado. El roce de los cuerpos dejó de representar una indecencia o un cuestionamiento a las costumbres. Mientras que el *jazz* y el *swing* implicaban exabrupto en los movimientos, llevaban las piernas en alto y exhibían bruscamente el cuerpo, el tango era una danza tranquila, lenta y suave. Para algunas opiniones, el *swing* era "la degeneración de una forma del *jazz*" y quienes lo bailaban eran "desafortunadas victimas de la inestabilidad económica"[471]. Lawrence Levine, en su análisis acerca del *jazz* en la cultura norteamericana, señala que este estilo musical prometía una gran libertad de expresión, tanto artística como personal. El *jazz* parecía ser el producto de una *nueva era*, discordante, espontáneo, abierto e interactivo[472]. Considerando esta descripción como acertada, era evidente que el tango "regimentado" que se había enseñado en Estados Unidos no poseía ninguna de esas cualidades. Lejos de resaltar la libertad de movimiento consistía en una serie de complicadas figuras que "había que seguir y estudiar".

Donald Grant, a la sazón el presidente de la Asociación de Maestros de Baile, declaraba en el *Central Park Hotel* que el *swing* era la expresión del desenfreno social, y desaparecería en la medida en que la estabilidad económica retornara y los jóvenes, principales entusiastas de estos bailes, entraran a la adultez y premiaran el estilismo y la espiritualidad de las danzas como el tango. Señalaba que "la gracia natural utilizada en el buen tango tiene un cierto carácter felino que la hace no sólo hermosa de ver sino de

466 *New York Times*, 2 de julio de 1939.
467 Ibídem.
468 *New York Times*, *op. cit.*, 1937.
469 *New York Times*, 3 de agosto de 1932.

470 *The Washington Post*, 14 de noviembre de 1937.
471 *New York Times*, 22 de Julio de 1938.
472 Levine, Lawrence: "*Jazz* and American Culture" en *Unpredictable past*, New York, Oxford University Press, 1993, pp. 174 y 181.

ser practicada"[473], contrariamente a la brusquedad de movimientos y a la excitación que producía el *swing*. Para otros críticos, el *swing* no era un estilo musical en sí mismo como podía ser el tango o la rumba pero, en términos populares, era uno de los modos de bailar más difundidos de aquellos años[474]. A pesar de esta advocación de los especialistas por retornar a los ritmos más placenteros y conocidos, el *swing* se popularizó en los Estados Unidos, pero el tango –unido ahora a la rumba– persistía en diferentes lugares.

En las salas cinematográficas cuyo público era hispanoamericano, las películas argentinas con contenidos referidos al tango se estrenaban mensualmente. En el teatro *Hispano* o en el *Latino*, ambos de Nueva York, podían verse los principales films argentinos pertenecientes a diferentes empresas nacionales o extranjeras. A comienzo de la década fue el caso de las películas de Carlos Gardel, realizadas en los estudios Paramount, luego se sumaron otras producciones. Fue el caso de *Qué tiempos aquellos* con la presencia de Florencio Parravicini, Irma Córdoba y Mecha Ortiz, recibido con una crítica pesimista; *Ayúdame a vivir*, estrenada en 1938, con Libertad Lamarque; *Castillos en el aire*, una coproducción con México, que incluía algunos tangos; *El último encuentro* con Floren del Bene, Amanda Ledesma y Marcos Caplan; *La vida es un tango*, estrenada en 1939, con Hugo del Carril, Sabina Olmos (que figuraba como Lubina Olmos), Florencio Parraviccini y Tito Lusiardo; *Puerta cerrada*, con la presencia de Libertad Lamarque y dirigida por Luis Saslavsky. Estas últimas con muy buena crítica de la prensa, entre muchas otras producciones pertenecientes a Lumiton o Argentina Sono Films.

En los años treinta, el tango continuó en las radios norteamericanas, como parte del entretenimiento musical. Las emisoras destinaron pequeñas porciones de su programación a esta música. Entre las presentaciones en vivo se dieron algunas actuaciones interesantes, como las de Carlos Gardel, aunque no fueron muy destacadas por la prensa del espectáculo. En 1936, bajo el auspicio de la *Internacional Broadcasting Union*, en la Conferencia Internacional de Radio realizada en París, se había designado a la *American Broadcasting System* como quien encabezaría la serie de transmisiones radiales para todos los países que integraban aquella asociación. Ésta se realizó el 20 de septiembre de 1936, al menos 40 emisoras participaron como repetidoras de la primera transmisión mundial. La CBS y la NBS llevaron a cabo una transmisión única, global, que duró unos treinta minutos y que consistió en la difusión de música característica de los Estados Unidos, allí se incluyeron música negra y *spirituals*. El segundo concierto se realizó en febrero del siguiente año y tuvo como sede de transmisión Buenos Aires, el domingo 21 a las 11 horas a.m. de los Estados Unidos. El programa incluía la actuación de orquestas y compositores de la Argentina, canciones folklóricas de las pampas y, por supuesto, el infaltable tango con sus instrumentos típicos y sus populares bandas[475]. Este curioso experimento despertaba el interés por reforzar los vínculos entre las naciones a través del vehículo de comunicación más influyente de la época: la radio.

[473] *New York Times*, 22 de julio de 1938.
[474] *New York Times*, 31 de julio 1938.

En algunas ciudades de Europa, el tango se seguía bailando[476]. En los círculos diplomáticos parisino, londinense e incluso berlinés, se escuchaban algunos tangos en las animadas veladas. Para ese entonces su novedad había pasado, pero la ejecución de esta música seguía presentando elementos originales, como el uso del bandoneón. En Francia, algunos músicos se quejaban porque el bandoneón desplazaba de la música local a los antiguos instrumentos como las flautas o acordeones. Pero, también, se sorprendían por su visibilidad en las orquestas de tango, que contabilizaban hasta cuatro en una misma orquesta[477]. El acordeón-bandoneón aparecía en el contexto de las orquestas típicas en las ciudades donde el tango criollo todavía perduraba. En Londres, a pesar del auge del *swing*, el *jazz* y el *big apple* en los salones de bailes, todavía podían escucharse algunos tangos junto a *fox trot* y valses[478]. En Berlín, la situación musical tuvo un giro importante. En 1932, en la reunión de la *Internacional Society of New Music*, Ernst Lothar von Knorr había presentado una obra musical que incluía tangos y *fox trot*. Esto cambió radicalmente en 1933, cuando en una reunión de los instructores de danzas de Alemania, habían decidido la proscripción de ciertas danzas populares no-germanas, y se estimaba que la prohibición del tango y el *fox trot* llegaría en forma inmediata[479], cosa que sucedió en 1934.

A fines de la década de 1930, el tango llegaría a la Rusia de Stalin, como parte de un fenómeno masivo en donde el baile se volvería –a juicio de *The Washington Post*– un hobby nacional. En medio del fervor por el baile, el tango era uno de los ritmos prácticamente obligatorios a la hora de crear un contexto al estilo de las grandes ciudades europeas[480]. Las crónicas ob-

[475] *The Washington Post*, 24 de enero de 1937 y 23 de febrero de 1937.
[476] *New York Times*, 14 de mayo de 1933.
[477] *New York Times*, 19 de marzo de 1933.
[478] *New York Times*, 21 de agosto de 1938.
[479] *The Times*, 4 de agosto de 1933.
[480] *The Washington Post*, 21 de noviembre de 1937.

servaban que los rusos estaban un poco atrasados con el baile, comparados con Europa y Estados Unidos. En las pequeñas ciudades de la URSS, a finales de la década del treinta, las nuevas danzas (refiriéndose a aquellas que habían hecho furor en las dos primeras décadas del siglo XX) se incorporaban a la vida social a la par que se difundía la música folklórica nacional. Desde lugares tan distantes y extraños como Moscú llegaban las muestras de adhesión al tango. Para Francisco Canaro, Rusia no era el mercado económico más conveniente pero constituía una posibilidad novedosa para dar difusión a la música porteña. Como él señalaba: "El pueblo ruso, tomando en cuenta el carácter y sabor de su música, tiene que 'sentir' realmente nuestro tango (...) por lo visto ya baila y rinde culto a nuestra danza popular ciudadana"[481].

Entre la década del treinta al cuarenta hubo una extensión del tango, en términos geográficos, pero su sentido de originalidad con el que brillaba –aun implicado en interpretaciones que desplazaban su centro de origen– fue opacado por una nivelación musical. En este sentido, la peculiaridad de esta música desapareció en el contexto de las orquestas de difusión masiva. Sólo en algunos ámbitos, específicamente en París, que originalmente tuvo una relación más permeable con el centro porteño, el tango permaneció con características que referían a su evolución en Buenos Aires. Éste continuó bailándose en las recepciones diplomáticas, difundiéndose en las emisoras radiofónicas, en las reuniones de *Latin American Center*, en las actuaciones de las diferentes delegaciones estudiantiles de la *Panamerican League*, entre muchos ámbitos. Permaneció como una expresión cultural más dentro del abanico de producciones latinoamericanas.

[481] En 1947, Francisco Canaro recibía una visita inesperada y extraña. Representantes japoneses le entregaron una importante suma de dinero por derechos de autor y le llevaron a su camarín en el Teatro Alvear las grabaciones y partituras de algunos de sus principales tangos escritos en japonés. "Causaba de verdad gracia escuchar *Sentimiento gaucho*, en un idioma desconocido, para la gran mayoría". El músico no se mostraba demasiado sorprendido, ya que desde hacía seis años representantes de algunas discográficas japonesas se habían puesto en contacto con SADAIC para arreglar la difusión y cobro de derechos por su música.

Epílogo

Reflejar algunos aspectos y experiencias del tango, en tanto música y danza y como producción cultural impone la referencia a la idea de industria del entretenimiento. Si bien en los inicios del siglo XX no puede hallarse en un sentido exacto, al analizar las expresiones del tango en sus diversos contextos pudimos describir el modo en que un conjunto de circuitos culturales se iniciaba en la Argentina del Centenario. Hablamos aquí en estos términos porque conjuntamente a la expansión del tango, y como parte de ella, se consolidaron una serie de medios de comunicación cuyo objetivo fue la difusión del entretenimiento y de cada una de las actividades que formaban esta esfera: el teatro, la música, los espectáculos en vivo, los bailes. Desde inicios del siglo, aunque deberían considerarse las décadas finales del siglo XIX, la difusión de los nuevos soportes sonoros, el fonógrafo y luego el gramófono, crearon condiciones para una mejor circulación de ciertas producciones culturales, entre ellas las que expresaban rasgos de una cultura popular.

La naciente industria discográfica era amplia y diversa, la conformaron sellos como Columbia, Atlanta, Odeón, Victor, Electra, Pathé. Inicialmente los músicos grabaron en los estudios extranjeros, para luego hacerlo en Buenos Aires en discos que finalmente eran prensados en Estados Unidos, Europa o Brasil. Estos discos sirvieron de soporte instrumental que además de cambiar las formas de percepción de la música aceleraron los ritmos de difusión. Si para difundir esta nueva tecnología había que crear consumidores nada mejor que orientar la difusión hacia los estilos populares. Como hemos visto en el inicio de este trabajo la moderna industria discográfica mostraba un potencial de expansión muy importante. A las iniciales cifras de fonógrafos, 6107 fueron ingresados al país entre 1897 a 1901, le siguió una expansión sostenida de estos aparatos. En la siguiente década, ingresaron en el país 125.724 fonógrafos y gramófonos. Los aparatos importados entre 1912 y 1914 superaban la cifra de la década anterior, más de 135.000 nuevos aparatos entraron en sólo tres años. Con la importación de discos sucede un proceso similar, en el período comprendido entre 1908 a 1914 llegaron más de once millones de discos a la República Argentina.

Entre 1915 a 1918 las importaciones cayeron abruptamente como consecuencia de la Gran Guerra, pero desde el año 1919 en adelante, con el final del conflicto y el consiguiente flujo de dinero, estas cifras tuvieron un incremento paulatino. En 1919, el número de discos importados ascendía a más de 641.640, y los fonógrafos eran poco más de seis mil[482]. Desde fines de la década de 1910 en adelante, la Argentina contó con una incipiente industria de fabricación de gramófonos y fonógrafos, y se expandió la producción de discos de pastas. En este último aspecto, la industria nacional de discos ofrecía música que culturalmente era más familiar (tangos, milongas, folklore) y un producto más barato (ya que no estaba sujeto a los impuestos de importación)[483]. En el período de la Primera Guerra, entraron por importación partes de los aparatos que, finalmente, fueron ensamblados en la Argentina, registrándose bajo patente nacional. Este proceso de armado comprendía tanto a las grandes firmas como a las pequeñas.

Si consideramos que hasta 1914 había ingresado en el país una cantidad de aproximadamente 224.646 aparatos fonográficos y gramófonos podemos señalar que la proporción de éstos era de uno por cada 35 personas, según los datos de población del Censo Nacional de 1914[484]. La proporción de aparatos por familia era de uno por cada 6,66 familias para esa misma época[485]. En el caso de los discos, la proporción por familia de discos acumulados durante este período, era de 7,55 discos por cada familia, y 1,40 discos por cada habitante del país. Estas cifras no nos dicen la real distribución de estos aparatos, pero podemos suponer que debido a que todavía no funcionaban con fuentes de electricidad, eran cómodos para transportar y su funcionamiento a cuerda los hacía prácticos, podían llevarse hacia las ciudades del interior y no estar, necesariamente, concentrados en Buenos Aires.

A estos soportes se sumaron otros, como los teatros que funcionaron como escaparates de las nuevas piezas musicales, y posteriormente el cine y la radio que crearon un circuito flexible y diverso, que consolidó una relación entre productores, medios y consumidores. En estos circuitos pueden identificarse claramente algunos emprendedores, luego devenidos empresarios de los nuevos medios. En el ámbito de la literatura se incluían novelas costumbristas que construyeron y reprodujeron ciertos tipos sociales de la ciudad de aquella época[486]; además de un conjunto de publicaciones asociadas con el género musical que difundieron sus textos. En el plano musical se conformó un nutrido grupo de compositores, inspirados letristas, músicos autodidactas que participaron activamente en este proceso, no sólo porque formaban parte de esa cultura sino porque era un recurso económico más para el sostén individual y familiar[487].

[482] Datos tomados del *Anuario del Comercio Exterior de la Argentina*, Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 1914 a 1946. *Censo Industrial de 1935* Buenos Aires, Ministerio de Hacienda, 1937.

[483] Cf. Apéndice "Fonógrafos, gramófonos y discos".

[484] *Censo Nacional de Población y Vivienda 1914*. Cf. Germani, Gino: *La estructura social de la Argentina*, Buenos Aires, Del Solar, 1987.

[485] Cf. Germani, Gino, *op. cit.*, pág. 44.

El mundo moderno de la Argentina que asomó en las décadas analizadas no sólo impuso desafíos de tipo técnicos, sociales y económicos sino también voces críticas que fueron muchas veces opacadas por el impacto de la consolidación del circuito cultural y la entrada a una nueva cultura de masas. En todo caso, sabemos aquí que no se trató sólo del viaje vanguardista ni el viaje de exportación, ni el exótico, en el que alejarse de la propia ciudad y lograr la aprobación en el extranjero sería una forma de legitimación. En todo caso, este proceso se parece más a un intercambio entre diferentes lugares. No fue una relación entre iguales, sino que cada ámbito proveyó de un significado y de un soporte instrumental que hizo emerger al tango con nuevas características. El tango no se extendió en la Argentina sólo por el hecho de triunfar en Europa, los circuitos de producción y circulación locales se constituyeron a la par de ese hecho, y no debido a él. En muchas ocasiones esta situación ha sido comentada por los testimonios de la época.

¿A qué se debía el interés por el tango desde la mirada del extranjero? ¿Que ventaja se podía obtener de este interés? Como hemos analizado, entre 1912 a 1914, los círculos más distinguidos de Europa incursionaron en el baile del tango. Lo hicieron, no sólo, con el objeto de consumir un producto exótico, sino que, en muchos casos, fueron sus pares argentinos quienes dieron a conocer esta novedad. Algunos de los miembros de familias acaudaladas porteñas, representantes diplomáticos, conocían y practicaban el baile del tango en diferentes contextos. El tango resonaba en los ámbitos privados, las residencias familiares componían un adecuado ámbito para el baile, y en los espacios públicos: confiterías, bailables, recreos, cafés, entre otros. Los "pitucos" conocían, bailaban e incluso "sentían" el tango, y por esa razón lo difundían. Como lo muestran algunas crónicas de los diarios, muy anteriores a 1913: año de la tangomanía europea, el tango fue bailado en diferentes salones a los que concurrían representantes de los sectores altos de la sociedad porteña. Esta danza estaba presente en el tea-

[486] La sórdida pobreza y los desesperanzados finales de aquellos que aspiran a la movilidad social ascendente, interpelando su origen, como lo muestran los textos de Olivari o Carriego.

[487] Quizá podría aplicarse el concepto de "gustos por necesidad", más que por elección. En muchos casos, el interés por la música se transformaba en un medio de vida.

tro La Ópera, donde se bailaba junto a los nuevos ritmos de moda como el *cake walk*, y el *maxixe*. Mucho antes que el barón De Marchi propiciara el conocido concurso de tango, éste se lucía en los círculos *high life* de la sociedad porteña. Este hecho no pasaba sin censura de algunos periódicos que criticaban a las orquestas que abusaban de los tangos, entremezclados con las mazurcas y valses[488]. Los bailes de carnavales eran una excelente oportunidad para incorporar los nuevos estilos de baile. Hacia principios de siglo, el tango se destacaba dentro de sus programas. Las diferencias sociales estaban en el nivel de la concurrencia. Así como La Ópera concentraba a algunas destacadas parejas de los sectores más pudientes, El Victoria, el Onrubia, el Politeama o el teatro Argentino eran lugares donde concurrían los danzantes del pueblo bajo[489]. Bailables en donde, en opinión de un periódico, se lucía "el gremio de las mucamas y cocineras de casas pudientes"[490], es decir donde se agrupaban los sectores de clase media y baja. Los diarios dieron cuenta de esta presencia, aun en la heterogeneidad de los diferentes escenarios bailables. Luego de la primera década del siglo xx, esta danza y su música comenzaron a exponerse en diferentes ámbitos europeos.

Mucho antes de que Carlos Gardel incursionara en los escenarios europeos y en el norteamericano, circularon con éxito relativo pero suficiente para ser mencionados en los principales periódicos extranjeros, músicos y artistas como Canaro, Fresedo, Maizani, Lomuto, Firpo. Éstos son sólo algunos de los casos que se encuentran en los años veinte; otro indicador interesante es que estos nuevos ritmos eran grabados por orquestas argentinas en el extranjero y constituían parte del catálogo de las grandes empresas discográficas de los años veinte[491].

En las décadas siguientes, el tango no desapareció de los escenarios europeos, ya que la industria del entretenimiento que se conformaba en la Argentina podía proveer de nuevos productos a ese interés por lo exótico.

En 1932, Alberto Gerchunoff se refería al modo en que nos veían los viajeros extranjeros, "ese viajero, sabio, poeta o escritor, nos confiere generalmente un porvenir risueño y un carácter melancólico (...) necesitáis una tradición –nos dice– por ahora no disponéis de más tradición que la del éxtasis provocado por el gemido de los bandoneones"[492]. Señalaba que

[488] Cf. Lamas y Binda: *El tango en la sociedad...* Cap. VIII. O las crónicas del diario *La Nación* para los carnavales de 1909, 1910, 1911, en referencia al teatro La Ópera.
[489] *El País*, 5 de marzo de 1905. Citado en Lamas y Binda: *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires, Lucchi, 1991, pág. 160.
[490] *El País*, 17 de enero de 1901. Citado en Lamas y Binda... *Op. cit.*, pág. 98.
[491] Cf. Catálogos de la Victor, Odeón, Columbia.
[492] *Caras y Caretas*, 22 de octubre de 1932.

el viajero que así nos definía había visto Buenos Aires desde la ventana de un hotel o la había descubierto de la conversación con media docena de personas. Para monsieur Pierre de la Rochelle y Luc Durtain, por ejemplo, viajeros que pasaron por Buenos Aires ese mismo año, éramos un pueblo reservado que habitaba tierras tropicales. Gerchunoff, con su característica ironía, preguntaba: ¿Dónde se radica el trópico entre nosotros?[493]. Su sentido del absurdo no alcanzaba a disimular su fastidio: somos lo que el viajero quiere ver y luego lo describe en un libro o en una serie de notas que publica en su tierra de origen. Del pueblo sin tradición, la triste paradoja de los pueblos jóvenes que mencionaba Ortega y Gasset, a la geografía tropical sin poder ubicar ese trópico, el argentino parecía haberse centroamericanizado.

La presencia del tango en Europa o Estados Unidos tuvo, durante el período de 1930, un significado diferente al que había encontrado a comienzos de la década de 1910. En los años previos a la Primera Guerra fue un baile de culto en los selectos círculos sociales que sorprendió y sedujo a la *avant garde* cultural. Luego, en el período de entreguerras, se mantuvo entre las expresiones culturales foráneas pero desde otra perspectiva. En los años treinta, el panamericanismo implicó un regreso del tango aunque en un contexto difuso. Esta vez se mezclaba con los ritmos latinos y caribeños. En París, un escenario fundamental e icono del tango de la década de 1910, el tango seguía siendo más parecido al original que se tocaba en Buenos Aires. Provisto de un contexto bohemio e intimista persistió durante la entreguerra nutrido de la visita de músicos argentinos que iban de gira a los diferentes cabarets y teatros. En el resto de las principales ciudades europeas, la situación era más heterogénea. En los Estados Unidos, el tango fue reelaborado bajo la impronta de las orquestas multirrítmicas, y en ese sentido perdió toda particularidad, las mismas tocaban tangos, congas, habaneras, rumbas, valses, todos los ritmos que pudieran animar al público.

La afirmación acerca de "cómo nos ven", la hemos aquí reformulado en una pregunta: ¿cómo fue visto el tango? Intentamos responder a esa pregunta desde dos lugares, la mirada del otro, del europeo y el norteamericano en diferentes momentos, aunque esos dos tiempos tienen como unidad haber sido períodos previos a las guerras mundiales. Intentamos responder cómo fue visto el tango desde adentro, desde la propia sociedad en la cual nació y tomó impulso como expresión de la cultura popular, y no de la cultura de masas. En este sentido, el término cultura popular fue tomado aquí de la forma en que Lawrence Levine lo trata en sus estudios sobre los

[493] *Caras y Caretas*, 22 de octubre de 1932.

años veinte y treinta para los Estados Unidos: "cultura que es ampliamente accesible y consumida, ampliamente diseminada, y ampliamente vista u oída o leída"[494].

Las respuestas a estas preguntas dependen de la interpretación del proceso cultural del que el tango formó parte. Analizamos la relación cultural que lo constituyó, y lo desmarcamos de un relato autorreferencial en donde sus letras hablan por sí mismas o donde el género musical aparece desplazado de todo contexto explicativo. Desde la mirada del otro, el sentido local del tango fue comprendido en la clave de la cultura de quien observaba este fenómeno. En relación con su producción y circulación en diversos medios, podemos observar que los modos de producción, y obviamente la reproducción de la música, fue emplazada en el circuito que describimos en este libro. Esto implica considerar que el tango no sólo se desarrolló y expandió, como producto cultural, sino que también lo hicieron toda una serie de nuevas industrias que interactuaban con la difusión de esta expresión.

Luego de los viajes iniciáticos de principios de siglo XX, la exportación y consumo local del tango (canción y baile) se sostuvo sobre este sistema de disposiciones simbólicas y culturales generadas en estos años. En este proceso de definición del campo de la música popular, la presencia del tango sirvió para definir otras cuestiones. Entre éstas pueden citarse: los viejos géneros, el cantante popular, el lugar del folklore en la difusión masiva. Surgió el interés por construir un circuito de circulación y preservación de las obras musicales (la sociedad de autores, la legislación de los derechos de autor, el cobro de regalías), la profesionalización de los músicos, la formación de espacios públicos para la difusión, etc. Todo esto implicó la creación de una trama vinculada con procesos técnicos, nuevas tecnologías y nuevos estilos de consumo.

Muchos testimonios mencionan ese "sentimiento" representado en el tango, el que apenas puede explicarse y, pocas veces, puede describirse. Más allá de esta *estructura del sentir*[495], la popularidad de esta expresión puede analizarse desde la construcción de las mediaciones, de los caminos que convergen en un circuito de producción y consumo cultural. Ése ha sido el objetivo central de este análisis, reconstruyendo una trama de relaciones culturales y sociales a lo largo del período 1910-1940. En algunos casos, reconocido como un sentimiento; en otros, instalado como un elemento central de la cultura porteña –y argentina en un sentido amplio–. El alcance y la significación del tango permiten describir la trayectoria de un género popular que incluyó a diversos sectores de la sociedad argentina. Como lo señaló el español Ramón Gómez de la Serna, "el tango tiene una significación oportuna y por eso hay un tango que cada uno puede aplicarse y hay tangos que alejan y tangos que acercan"[496], tan diverso y tan complejo pudo incluir, representar y convocar a sectores que convivían, incluso en la distancia, en la Argentina de la primera parte del siglo XX.

[494] Levine, Lawrence: "The Folklore of industrial Society: popular culture and its audiences". En *The Unpredictable Past*, New York, Oxford University Press, 1993, pág. 296.

[495] El concepto de "estructura del sentir" lo desarrolla Raymond Williams. Cf. Raymond Williams: *Marxismo y literatura, Capítulo 9, Estructura del sentir*, Barcelona, Península, 1980.

[496] Gómez de la Serna, Ramón. *Interpretación del tango*, Madrid, Ediciones de la Tierra, 2001. *Op. cit.* en Leymarie, Leslie: *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, Barcelona, Claves, 1997.

Apéndice
Fonógrafos, gramófonos y discos

Hacia fines del siglo XIX apareció una nueva tecnología, proyectada por Thomas Alva Edison, que permitía escuchar voces y música, sin necesidad de estar presente durante la interpretación en vivo. Esta invención fue el fonógrafo. Se trataba de un grabado sobre una lámina de estaño envuelta alrededor de un cilindro rotatorio montado sobre una rosca *Arbor*. Del mismo modo en que los experimentos franceses, practicados unos años antes, un diafragma y una púa transferían ondas de sonido en el registro y, posteriormente, eran reproducidas. No se requería un proceso intermedio para convertir la grabación en sonidos reproducibles[497]. El procedimiento técnico se realizaba mediante un estilete (aguja o púa) que conectado a un diafragma permitía la reproducción del sonido. La púa abría un surco en el cilindro de rotación. La profundidad del surco daba como resultado la vibración del diafragma. El instrumento tenía un doble uso: permitía grabar cilindros, y también reproducirlos. Se les colocaba una bocina que permitía la amplificación del sonido. Edison fundó la Edison Speaking Phonograph Company en abril de 1878, en Estados Unidos, con el objeto de promocionar los fonógrafos. El perfeccionamiento de este aparato llevó, al menos, una década. En 1888, el fonógrafo eléctrico había sido diseñado sólo para el uso en las oficinas: se lo pensó como un aparato que pudiera grabar notas o mensajes, que posteriormente serían transcriptos.

Hacia fines de la década de 1880, el fonógrafo había adquirido usos domésticos, se grababan canciones, discursos, actuaciones, y en 1889 la Edison Company decidió sacar un aparato básico a escala comercial más amplia. Edison consideraba que el fonógrafo podía tener muchos usos[498]. De hecho, a lo largo de dos décadas diseñó diferentes modelos que se orien-

[497] Thompson Alistair: *100 years of recorded sound 1877-1977. An exhibition by the City of London Phonograph and Gramophone Society and British Institute or Recorded Sound*. Londres, 1977.

[498] Frow, George and Sefl, Albert: *The Edison cylinder phonographs 1877-1919*. Great Britain, George Frow, 1978.

taron a diversas aplicaciones, por ejemplo: para uso escolar, para el aprendizaje de cursos de idiomas, perfeccionados para el uso en el hogar o la oficina, y los fonógrafos musicales que funcionaban con una moneda. Indudablemente, el fonógrafo utilizado para la difusión de música y divertimentos fue muy exitoso, y adquirió diferentes formatos, ornamentos y prestaciones para el heterogéneo público norteamericano y europeo. En el curso del siglo xx, compitiendo con los grafófonos y gramófonos, los aparatos de Edison tuvieron tres momentos centrales: en 1908, los cilindros pasaron a durar 4 minutos, en lugar de dos. En 1912, se utilizó el celuloide para construir los cilindros, lo que daba mayor resistencia y perdurabilidad. En 1913, conservando la grabación vertical, se crearon los discos, llamados *Diamond Discs*[499]. Éste fue el nombre comercial que la firma de Edison le dio a los discos grabados en ambas caras, que se complementaban con una púa de diamante[500].

En 1887, Emile Berliner, un antiguo empleado de la empresa Bell, patentó el sistema de discos. El surco, que emitía sonidos se abría desde el borde de la circunferencia hacia el centro (en algunos casos funcionó a la inversa), y las ondulaciones eran horizontales a diferencia del cilindro que eran verticales, "el diseño tomó la forma de una espiral ondulada trazada por una púa conectada al diafragma. El consiguiente registro grabado de zinc podía ser reproducido, o utilizarse como un *master* para la producción de copias en un material plástico"[501]. Este invento separó la grabación de la reproducción. La primera se hacía en un disco de cera, que luego se cubría de cobre. Éste se fijaba a un soporte pesado para formar la matriz, a partir de allí se podían hacer copias en la cantidad deseada. Estas copias se construían con una resina termoplástica.

Los aparatos reproductores del sonido operaban con motores de relojería, por lo que había que darles cuerda y tenían "la desconcertante tendencia a perder velocidad antes de que el disco se termine"[502]. La bocina que amplificaba el sonido seguía presente en estos aparatos y, con los nuevos desarrollos, se pasó de la fija a la giratoria. Posteriormente, el reproductor eléctrico convertía las vibraciones de la aguja en señales que se amplificaban y se empleaban para accionar un altavoz de bocina móvil.

[499] Marty, Daniel: *Histoire ilustreé du Phonographe*, París, Vilo, 1979.
[500] Esto fue entre 1913 a 1929, cd. Frow, George, *op. cit.*, pág. 189.
[501] Thompson, Alistair: *op. cit.*; "el uso del disco tanto como del cilindro moldeado permitían la reproducción en grandes proporciones. Los cilindros moldeados no existieron hasta 1902". *Op. cit.*, pág. 4.
[502] Williams, Trevor: *Historia de la tecnología. Desde 1900 hasta 1950*, Tomo II. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1990.

El disco de pasta tenía ventajas importantes respecto del cilindro de fonógrafo: era más fácil de almacenar y tenía una mejor calidad de sonido, pero el mercado del consumo exigía nuevas mejoras. Éstas se relacionaban con la duración de la reproducción, la que se amplió de dos maneras: acercando los surcos del disco, y reduciendo la rotación del mismo. Las agujas o púas eran elementos muy sensibles. Cada dos o tres discos había que cambiar la púa que se gastaba o rompía. A la vez, ésta producía un desgaste por el uso en la placa de laca del disco. Por esta razón, los aparatos de reproducción de sonido se vendían con una caja de 200 púas, aunque, en algunos casos, se incluían hasta 600. Las púas usadas gastaban el disco, por lo que se prescribía usar una nueva púa en cada reproducción. A lo largo del desarrollo de esta industria, se intentó reemplazar el acero de las púas por materiales menos duros para operar sobre los frágiles discos, hasta llegar a las de diamante o zafiro[503].

La aparición del fonógrafo y del gramófono fue un hecho trascendental porque creó una relación nueva entre los oyentes y la música. Hasta ese momento, el vínculo se establecía en la presencia del conjunto musical o el ejecutante. Las partituras representaron el modo de difusión de la música, eran accesibles a aquellos que tenían el conocimiento y la formación para ejecutar los temas en algún instrumento. Los nuevos aparatos de reproducción musical cambiaron esta relación. En primer lugar, no era necesario estar en presencia de los músicos o cantantes para escuchar música, y en segundo lugar, los aparatos podían trasladarse a diferentes contextos, de modo que el acto de escuchar tenía una movilidad geográfica (y social) que antes no existía. El disco, aun en los contextos de pobreza, permitía acceder a los sonidos, monólogos, diálogos, cifras, estilos y óperas a aquellas personas que nunca habían concurrido a un teatro, o a un concierto. El fonógrafo y el gramófono implicaron una experiencia radicalmente nueva en el consumo cultural y en el desarrollo de la apreciación musical. Si bien, como analizaremos más adelante, los costos de un aparato eran altos en relación con un salario medio, en algunos locales se instalaron estos aparatos y la música podía disfrutarse por sólo algunos centavos[504]. Como señala Timothy Day, la experiencia de las interpretaciones musicales y actorales dejaron de estar grabadas en la frágil memoria de los espectadores, y pasaron a dar un testimonio objetivo: el cilindro o el disco[505]. La audición de los discos trajo cambios notables. Un mismo tema podía ser escuchado

[503] Se intentó con fibra de madera, de bambú, con espinas de puercoespín, de cactus.
[504] Fue el caso de la experiencia de Ángel Villoldo que relata Puccia en su libro. Cf. Puccia, E: *La Buenos Aires*. *Op. cit.*
[505] Day, Timothy: *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

innumerables veces, una canción podía ser aprendida con los modos y la entonación de esa grabación, y el oído se acostumbró a una determinada interpretación. Es decir, se formaba una tipo de escucha que perdía toda la peculiaridad de la música en vivo.

El disco y el cilindro tuvieron una importante función en la producción de nuevos artistas que se difundieron mundialmente a través de sus grabaciones. Quizás, el caso paradigmático fue el de Enrico Caruso[506]. Su voz fue registrada por la L'Anglo Italian Commerce Company en 1901 y, luego, se llegó a un acuerdo con la casa Pathé de Francia y los registros de sus cilindros fueron explotados por ambas compañías en Europa. En 1902 registró varias piezas de óperas en la Gramophone Company. En 1903, firmó un contrato de exclusividad con la Victor Company para grabar diferentes canciones en un estudio de Nueva York. Este contrato perduró hasta 1920. Desde 1905, las grabaciones de Caruso fueron acompañadas con piano o con orquestas adaptadas, formadas por la compañía discográfica. Los primeros catálogos de las grandes compañías europeas (*Pathé, Gramophone, Victor*) dan cuenta de las grabaciones de Caruso y de otros cantantes líricos de importancia en la época[507]. No todos tenían la popularidad del célebre tenor. El análisis de los catálogos permite ver que hubo, al menos, dos tipos de grabaciones: las correspondientes a artistas poco conocidos, y la de algunos reconocidos que sirvieron para promover a las compañías de discos. El primer tipo puede ilustrarse a través del caso de las grabaciones francesas y norteamericanas, así como las argentinas. Los catálogos muestran que muchas correspondían a números de espectáculos o *café-concert:* monólogos, canciones populares, comediantes, etc.[508], y eran publicitadas en una serie más barata que las de los grandes artistas internacionales.

En la Argentina[509]

Los Anuarios de Importación nos muestran que desde 1900 a 1907 entraron al país 39.256 aparatos, entre fonógrafos y gramófonos. A partir de 1908 los cilindros y discos comenzaron a considerarse en estas fuentes. Desde esa fecha, observamos la proporción de importación de aparatos y soportes sonoros. Entre 1908 a 1913, el número de aparatos fue de 196.151

[506] Cf. Marty, Daniel: *op. cit*, pp. 143-147. *Op. cit. Catálogo de Victor*, 1912.
[507] Catálogo Victor, 1910-1912- 1913.
[508] Marty, Daniel: *op. cit.*, pp. 146-148.
[509] La recolección de datos, la catalogación de los materiales fueron realizadas por el Lic. Guillermo Nakhlé, becario doctoral del proyecto de investigación.

y los discos y cilindros llegaron a la cifra de 9.898.812, es decir que la proporción de discos por aparatos fue de 50,47.

Durante los años de la Gran Guerra, esta relación cayó en forma significativa. Entre 1913 a 1914, las importaciones cayeron en un 50%, y hacia 1915 en un 80%. Sin embargo, una vez finalizada la guerra existió una recuperación importante, destacándose un crecimiento promedio del 65%, excepto en 1921.

En el caso de la importación de discos y cilindros, hay una serie de datos curiosos. Si desde 1908 a 1914 el acumulado ingresado al país fue de 10.224.769, durante la Gran Guerra comienza a decaer y no se recuperará. Aun terminado el conflicto, en 1919 y 1920, la cantidad de discos no superó los 450.000, y decayó significativamente, por lo menos hasta 1927-1929. Sin embargo, desde 1919 funcionaba oficialmente la casa Glucksmann Nacional, Glucksmann Odeón, que producía y comercializaba discos grabados en nuestro país. Es decir, que había un cambio en la producción y el volumen de discos que circulaban en el país. Una rápida mirada sobre las publicidades de las discográficas de aquellos años nos hacen prever que el volumen de discos era muy superior a las cifras que presentan los anuarios de importación.

Las fuentes nacionales no nos permiten confrontar el crecimiento interno de la producción de discos a los efectos de evaluar cómo fue dándose este proceso de sustitución de importaciones. Para tener una imagen más próxima a lo que sucedió con la circulación de discos en la Argentina, presentamos un cuadro en el que tomamos el promedio de crecimiento de discos y cilindros entre los años 1908-1919, y creamos un escenario para estimar la cantidad de discos. De la media de discos ingresados al país en esos años, cabría esperar que en las condiciones económicas de la postguerra, la cantidad hubiese aumentado. Por lo tanto, consideramos que el número real de discos debería estar en ese mínimo. La estimación nos permite ver cuál es el volumen que habría circulado, y cuál es la cantidad que proveyó la industria nacional, debido al temprano proceso de sustitución de importaciones en materia de discos[510]. Por ejemplo, en 1912 entraron al país 2.088.468 discos y cilindros, y hacia 1928 la cantidad estimada es de 5.418.127. Aun cuando el número es bajo, comparado con los anteriores a la Primera Guerra, preferimos tomar esta cifra de mínima y considerar que para ese entonces el shock de la nueva tecnología había pasado y, probablemente, la industria se estabilizó. Es decir que, hacia fines de la década de 1920, el volumen de discos producidos había, por lo menos, crecido un 160%.

[510] Cf. cuadro Nro. 1 y gráfico Nro. 1.

Si comparamos la cantidad de aparatos de reproducción de sonidos, arribados a la Argentina con respecto a la producción en los Estados Unidos, las cifras obtenidas son sorprendentes. La cantidad de fonógrafos producidos en este país, en 1899, fue de 150.000 aparatos. Esta cifra se elevó entre 1900 a 1920 de 500.000 a 12.000.000[511]. En materia de producción de cilindros y discos, los Estados Unidos presentaron las siguientes cantidades: en 1914, fueron casi 27 millones de discos; en 1921 104 millones, es decir que hubo un crecimiento del 285%[512]. Posteriormente, entre 1923 hasta 1929 la cantidad se mantuvo alrededor de esta cifra[513]. Sin embargo, las cifras de producción no indican en forma directa la circulación de estas unidades dentro de ese país, dado que durante estos años una gran cantidad de estos aparatos y soportes sonoros se exportaban[514].

En la Argentina, los precios de los gramófonos, durante el período 1907 a 1930, fueron muy variados. Estaban los de precios populares, en 25, 28 y 35 $ m/n, y los de precios más altos, que poseían prestaciones más eficientes y se incluían adentro de un mueble. Como hemos señalado, el valor medio de un gramófono era de casi un salario de un obrero no calificado. En 1907 el precio medio de un gramófono superaba en un 40% el valor de un salario básico, en 1914 en un 20%; en 1925, con el salario medio podían adquirirse 2,56 gramófonos, que habían bajado su valor; y en 1930 1,50 gramófonos[515]. En 1930, el precio más alto de los nuevos soportes técnicos correspondía a las radios, cuyo valor medio era equivalente a tres salarios básicos. En relación con este punto, debe aclararse que una radio podía construirse por partes, lo que las hacía mucho más baratas que las promocionadas por las marcas extranjeras.

En relación con los discos, dentro del período analizado, la proporción era la siguiente: con un salario medio podían adquirirse en 1907 21,63 discos; en 1914, 14,52 discos (la variación de los valores fue mayor); en 1925 el salario era equivalente a 24,08 unidades; y en 1930, 34,16 discos.

[511] González, Juan Pablo: "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa", en *Revista Musical Chilena*, V. 54, Nro. 194, julio 2000. Citando a Flichy, Patrice: *Una historia de la comunicación moderna, Espacio público y vida privada*, Barcelona, Gilli, 1993.
[512] Si aplicáramos este crecimiento al volumen de las importaciones de discos en la industria argentina, la cantidad de discos en existencia en 1921 debería ser de más de 3 millones de unidades, contra los poco más de 810.000 que proponemos como estimación mínima.
[513] Cf. gráfico Nro. 4.
[514] United States Department of Commerce, *Bureau of Foreign and Domestic Commerce, 1901-1950.*
[515] En algunos casos, los aparatos tenían un valor menor que los importados debido al hecho de que se importaban partes y se armaban en el país. Estos aparatos que promocionaba la firma Victor, por ejemplo, tenían una patente argentina, que autorizaba el armado.

En el gráfico Nro. 2 analizamos la proporción del valor de ciertos bienes correspondientes a la canasta básica de alimentos, en relación con el valor medio de un aparato de gramófono. Nos interesa mostrar que un gramófono era un bien lujoso, sobre todo en los primeros años cuando no había tantos modelos y tanta heterogeneidad de precios. Sin embargo, las casas que importaban estos aparatos comenzaron a dar crédito para poder adquirir uno. En 1907, la casa Selva daba créditos en 10 cuotas por el 10% del valor de un gramófono cada una. La misma estrategia era utilizaba por la casa Tagini y Cassels.

Entre 1907 a 1914 puede observarse que algunos aparatos se simplificaron y se promovió una mayor variedad. Así por ejemplo: el gram-o-fon Victor flexible constituido por "un tubo acústico, cónico, con articulación junto al sonador"[516] tenía seis modelos cuya variación de precios era entre 65 a 350 pesos m/n. Casanova y Selva vendían gramófonos que iban de 55 a 150 pesos m/n, sin especificar la marca. Columbia ofrecía los gramófonos de corneta fija desde $ 25, con corneta giratoria desde 115 $ m/n. Estas marcas poseían púa renovable, mientras que los aparatos promocionados por la firma Pathé reemplazaron la púa por "el diafragma reproductor Pathé con zafiro ingastable"[517]. En 1914, la Victor I se vendía a 75 $ m/n, y la Victor Victrola modelo IV a 45$ m/n, la modelo XVI, que venía dentro de un mueble de madera bien ornamentado, tenía un valor de entre 550 a 650 $m/n. En Avellaneda, la casa Stahlerg de Luis Rigotti y Co. "regalaba" los gramófonos a sólo 15 $ m/n, es decir el costo de aduana y embalaje. Es por lo menos curiosa esta publicidad, dada que la especialidad de esta casa era el arreglo de los aparatos.

El relevamiento de las publicidades permite observar que los diferentes aparatos y discos poseían ciertas limitaciones de audición. Los fonógrafos Pathé, sin púa, eran "incomparablemente superiores a las antiguas máquinas parlantes a diafragma de púa. ¡No más chirridos! ¡No más sonidos metálicos! La emisión de las voces es natural, clara y potente"[518]. El mismo año, la Victor promocionaba el "maravilloso aparato Victor II, para cualquier tamaño de disco, con todos los perfeccionamientos – sonador exhibition, tubo acústico, regulador a espiral"[519]. La Casa Tagini promocionaba los aparatos de Columbia, "La voz humana y la música. Claras, nítidas, naturales, sólo la reproducen los gramófonos Columbia con púa renovable"[520].

[516] *Caras y Caretas,* 4 de mayo de 1907 Nro. 448.
[517] *Caras y Caretas*, 25 de mayo de 1905, Nro. 451.
[518] Publicidad Discos Pathé, *Caras y Caretas*, 25 de mayo de 1907, Nro. 451.
[519] Publicidad Victor Company, *Caras y Caretas*, 15 de junio de 1907, Nro. 454.
[520] Publicidad Casa Tagini, *Caras y Caretas,* 22 de junio de 1907, Nro. 455.

Los adelantos tecnológicos, que se dieron durante el período bajo estudio, tuvieron dos ejes de articulación: por un lado, mejorar las condiciones de reproducción del sonido. Esto se explicitó en la calidad de las púas, la calidad del material de los discos, su gramaje, etc. En un segundo eje, las prestaciones de los diversos aparatos tuvieron como meta imitar los distinguidos salones, o la reproductibilidad técnica de los sonidos del teatro, entre otros ámbitos. En este sentido, las publicidades de los años 1914 a 1925 referían a la diversión agradable de bailar con una *Victrola* que facilitaba aprender las danzas de moda: "no hay nada más cómodo, en una casa o en un club familiar que una 'Victrola'. Cuando las parejas quieren bailar, siempre hay quien toque lo que los bailarines quieren"[521]. Los nuevos aparatos aportaban el sonido para las clases de música, para la diversión y para las fiestas. Llevaba a las casas a los "más grandes artistas de ópera, los cantantes y comediantes más populares, las bandas y orquestas más celebradas"[522], sin tener que pagarles podían tocar toda la noche. La reproducción de la música creaba, además, una condición de pertenencia: era indispensable en cualquier hogar para reunir a la familia, pero también emulaba a las veladas del teatro Colón o al ambiente aristocrático. Los reconocidos maestros de música del mundo, las orquestas más destacadas, o los cantantes líricos más promocionados, acompañaban la vida social y familiar. La reproducción de los discos establecía el privilegio del consumidor: éste era quien hacía la selección de discos y el que decidía –en su grupo social– la cantidad de veces que una misma melodía podía ser escuchada. La reproducción no sólo correspondía al soporte técnico sino a la cantidad de veces que una misma melodía podía ser tocada en un aparato. En este sentido, por sobre la originalidad de la interpretación en vivo, el disco fijó la idea de versión, no sólo variando el intérprete sino de un mismo intérprete en diferentes momentos[523].

En 1925, la radio comenzó a difundirse como la nueva tecnología. No desplazó inmediatamente a la reproducción de discos y la venta de gramófonos, porque todavía primaba la decisión del "escucha" que no se correspondía totalmente con la emisión de las radios. Consideremos que, en el inicio, las emisoras no transmitían en horarios estables, y el medio tardó casi una década en darse una organización comercial eficiente. En 1930, la radio respondía a diferentes intereses del consumidor: ofrecía segmentos de música grabada, de números en vivo, los más destacados cantantes populares, nacionales e internacionales. Además, proveía de noticias, conferencias y las primeras radionovelas. La radio actualizaba la información: era un medio de entretenimiento que funcionaba como una gran vidriera sonora: creaba el gusto por cierto tipo de música y programas. De este modo, impulsaba al consumo de algunos artistas, espectáculos y discos. Fue durante esta década que aparecieron los conocidos combinados que, como su nombre lo indicaba, incluían en un mismo mueble dos dispositivos complementarios: el tocadiscos y la radio.

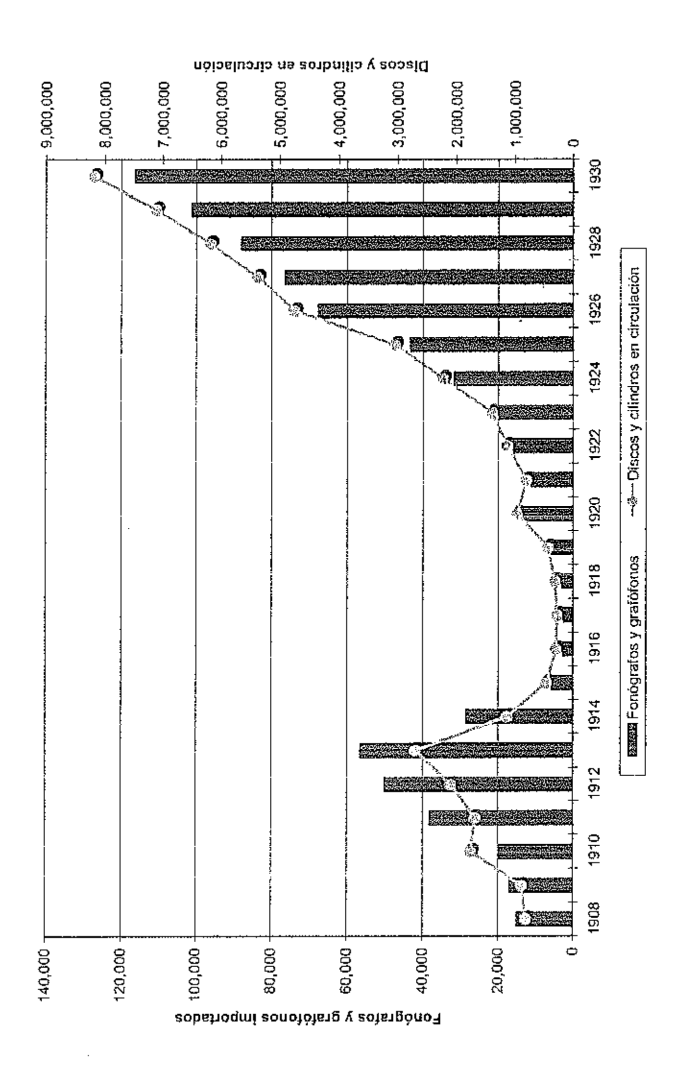
[521] *Caras y Caretas*, 29 de agosto de 1914, Nro. 830. Año VXII.
[522] *Caras y Caretas*, 10 de octubre de 1014. Nro. 837. Año XVII.
[523] Cf. Day, Timothy: *Un siglo de música grabada. Op. cit.*

Cuadro Nº 1
Importaciones de discos y cilindros y estimación de la producción nacional (unidades)

Año	Discos y cilindros	Hubieran entrado como máximo...	...la industria nacional aportó
1908	807.000		
1909	881.184		
1910	1.752.804		
1911	1.678.272		
1912	2.088.468		
1913	2.691.084		
1914	1.132.956		
1915	462.096		
1916	291.240		
1917	276.288		
1918	314.772		
1919	498.180	431.813	-
1920	393.600	972.735	579.135
1921	442.284	810.067	367.783
1922	340.788	1.148.419	807.631
1923	364.536	1.410.024	1.045.488
1924	414.936	2.257.077	1.842.141
1925	344.904	3.084.712	2.739.808
1926	423.516	4.807.909	4.384.393
1927	641.640	5.440.514	4.798.874
1928	838.464	6.256.591	5.418.127
1929	723.852	7.195.080	6.471.228
1930	296.592	8.274.342	7.977.750

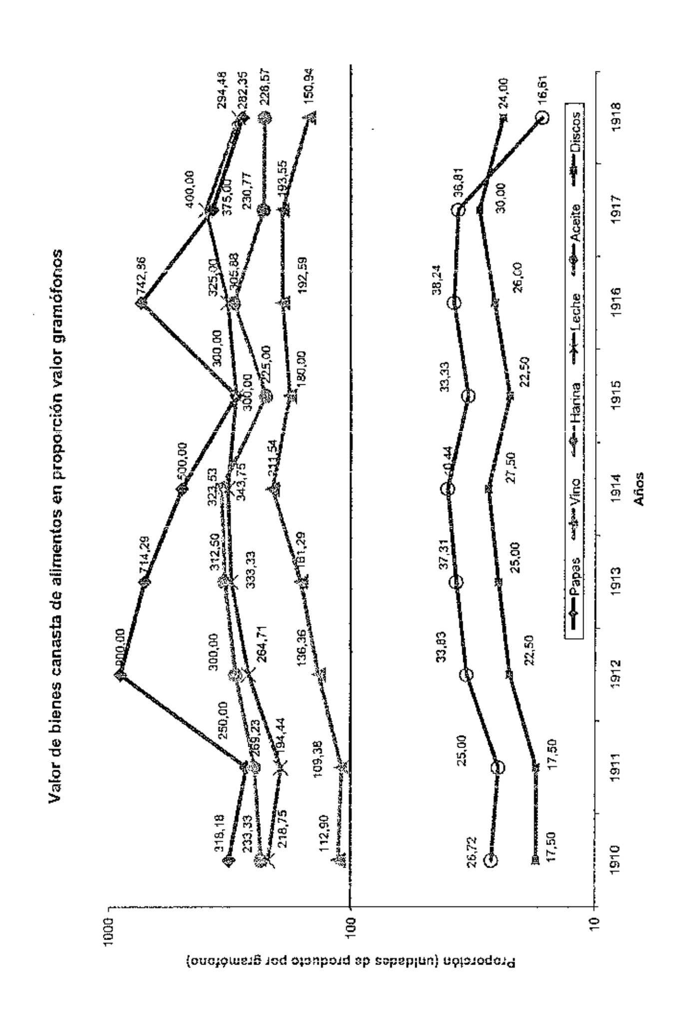
Fuente: *Anuario del Comercio Exterior de la República Argentina*, 1908-1930, cantidades importadas. En la parte derecha del cuadro se estima, en base a los niveles previos de importación, la cantidad de discos en circulación teniendo en cuenta que desde 1919 los discos se empiezan a producir localmente.

Gráfico N° 1
Fonógrafos, gramófonos y discos.
Medios de reproducción musical entre 1908 y 1930 (unidades)



Fuente: Véase cuadro N° 1.

Gráfico N° 2
Valores de algunos artículos de consumo en proporción a un gramófono promedio (1907-1918)



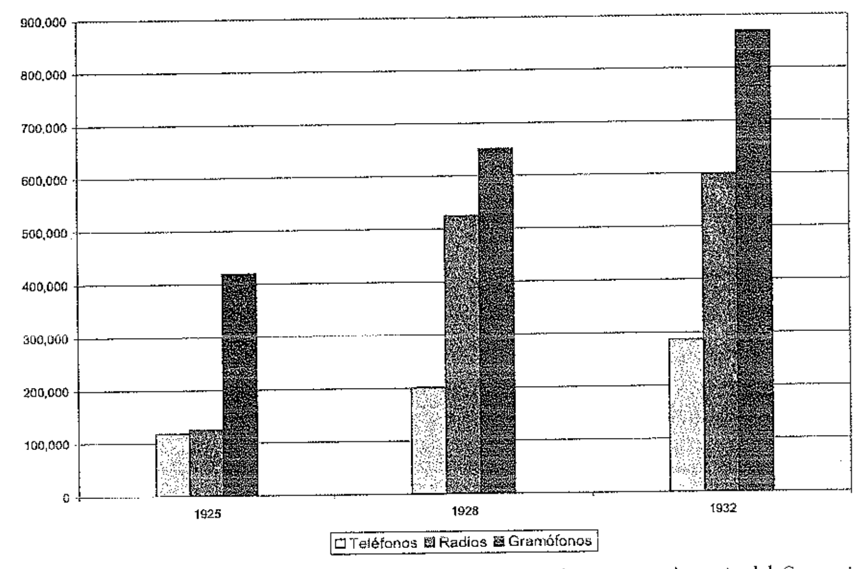
Fuente: Elaboración propia en base a *Revista de Economía Argentina*, 1923.

Cuadro N° 2
Salarios, gramófonos y otros bienes: 1907, 1914, 1925 y 1930

	1907	1914	1925	1930
Salario nominal promedio	$60	$67	$120	$120
Gramófono Victor I	$65	$67,5	$58	-
Gramófono Victor IV	$175	$134	$375	-
Victrola	$700	$440	$460	$395
Gramófono lujo	$350	$280	$685	$650
Traje para hombre	$31	$70	$69	$45
Muebles para dormitorio	$200	$325	$310	$670
Automóvil	$2500	$2810	$4945	$2645

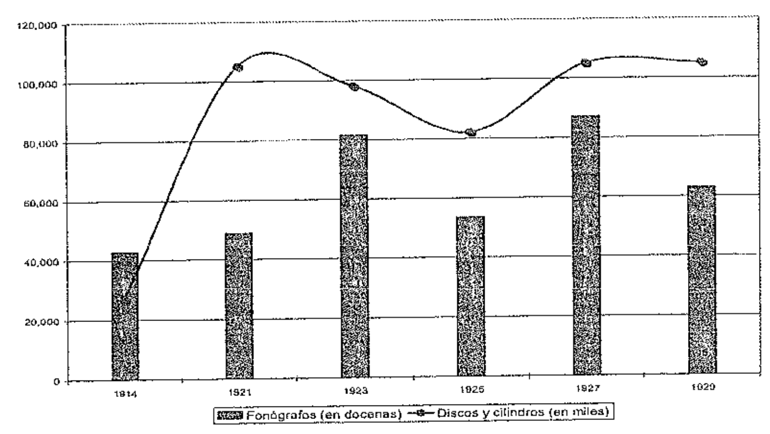
Fuente: Elaboración propia. Los precios de los artículos de consumo fueron tomados de publicidades de *Caras y Caretas* de los años correspondientes. Para salarios nominales de 1907 véase Williamson, *The Evolution of Global Labor Markets since 1830*, EEH, 1995. Para 1914, 1925 y 1930: Departamento Nacional del Trabajo, salarios industriales.

Gráfico N° 3
Teléfonos, radios y gramófonos en la Argentina, 1925, 1928 y 1932 (Unidades)



Fuente: Elaboración propia en base a *Revista de Economía Argentina* y *Anuario del Comercio Exterior de la República Argentina*.

Gráfico N° 4
Producción de fonógrafos, discos y cilindros en los Estados Unidos, 1914-1929 (docenas)



Fuente: United States Department of Commerce, *Bureau of Foreign and Domestic Commerce*, 1914-1929.

Referencias bibliográficas:

Fuentes primarias

Diarios y revistas extranjeros
- *New York Times*, 1912, 1913 1914. 1934, 1935, 1936
- *Times (Londres)*, Años 1912, 1913 y 1914.
- *The Washington Post*, año 1913 y 1914. 1935, 1936
- *The Wall Street Journal*, año 1913 y 1914. 1935
- *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, correspondance littéraire, Notes and Quéries français, Année 50, Volume 69.
- *Le Tour du Monde*, 1866, París, Hachette, Vol 14, 2 Semestre.
- *The Musical Times*, june 1 1928.
- *The Musical Times*, abril 1 de 1932.
- *The Musical Times*, 1 june de 1930.
- *The Musical Times*, 1 de july of 1931.
- *Hispania*, vol. 8, Nro. 4, octubre de 1925.
- American Speech, Vol. 1. Nro. 12, Sep. 1926.
- *The Musical Times*, Vol. 76, Nro. 1108, jun 1935.
- *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 26, Nro.3, Part. 1, March 1931.
- *Hispania*, Vol. 15, Nro. 4, octubre 1932.
- *American Speech*, Vol. 3 Nro. 1, octubre de 1927.
- *Journal of Social Forces*, Vol. 3, Nro. 2, Jan 1925, pp. 286-291.

Censos y estadísticas nacionales:

Censo General de la Ciudad de Buenos Aires, 1910. Tomos I y II.
Censo Nacional de Población y vivienda 1914.
Censo Nacional de Población y Vivienda, 1947.
Censo de Población de la Ciudad de Buenos Aires, 1936.
Anuario del Comercio Exterior de la Argentina, Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 1914 a 1946.
Censo Industrial de 1935 Buenos Aires, Ministerio de Hacienda, 1937.
Revista de Economía Argentina, 1919, 1924, 1930.

Diarios y revistas nacionales.

Caras y Caretas, 1901, 1905, 1907, 1912, 1913 y 1914, 1923, 1924, 1925, 1916, 1930, 1927, 1939.
Crítica, 1913, 1924, 1927, 1928 y 1934.
Fray Mocho, 1912.
El Diario, 1926.
La Argentina, 1922, 1925 y 1928.
La Canción Moderna, 1928, 1930.
Antena 1936, 1938, 1942, 1945, 1947.
Sintonía, 1932, 1935, 1938, 1939.
Radiolandia, 1933, 1935, 1936, 1938, 1941, 1946.
La Nación, 1910, 1912, 1913, 1915, 1920, 1922, 1927, 1935, 1936 y 1938.
La Nación, 16 de julio de 2005.
La noche de Buenos Aires. 2da. Época, Año X, Nro. 50, noviembre-diciembre de 1996.

Libros:

Bottallo, Barthélemy: *Guide du bon danseur*, París, Imp. Jouve & cie, 1912.
de Fouquières, André: *Les Danses Nouevelle Le tango*, París 1913.
Giovannini, Gavina: *Balli di Ieri e Balli d'oggi*, Ulrico Hoepli, Milano, 1914.
Guedalla, Philip: *Argentina Tango*, Buenos Aires, Ombú, 1932.
Hopkins, John S. : *The tango and other up-to-date dances; a practical guide to all the latest dances, tango, one step, innovation, hesitation, etc., described step by step by; illustrated with photographs posed by Mr. and Mrs. Vernon Castle, Joseph C. Smith ... and many other famous dancers*. Chicago, The Saalfield Publishing Co (1914).
Huret, Jules: *De Buenos Ayres al Gran Chaco*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
Maurice: *The tango and the new dances for ballroom and home*. Chicago, Laird and Lee, Inc. 1914.
Newman; Albert: *Dances of to-day*, The Penn Publising Co, Philadelphia, 1914
Swepstone, Eileen: *The tango, as standardized and taught by the representative dancing masters of the North American continent; tango two-step, hesitation waltz, Boston glide, one-step*, illustrated by Miss Swepstone and Mr. Bernard Tweedale. Vancouver, B.C., J. H. Welch, 1914.
Walter, Carolina: *The Modern Dances How to dance them*. Chicago, Published by Saul Brothers, 1914.
West Kinney, Troy and Margaret: *Social Dancing of To-day*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1914.

Fuentes secundarias:

Libros y artículos

Archetti, Eduardo: *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 2003.
Azzi, María Susana: *Antropología del tango. Los protagonistas*, Buenos Aires, Ediciones Olavarria, 2da. edición, 1991.
Barsky, Julián y Osvaldo: *Gardel. La biografía*. Buenos Aires, Taurus, 2004.
Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986.
Benedetti, Héctor Ángel: *Las mejores letras de tango*, Buenos Aires, Planeta, 2002, 2da. edición.
Benjamin, Walter: *El libro de los pasajes*, Barcelona, Akal, 2005.
Borges, Jorge Luis: *Evaristo Carriego*. Buenos Aires. Emecé, 1955.
Borges, Jorge Luis: *Fervor de Buenos Aires*.
Bossio, Jorge Alberto. *Los cafés de Buenos Aires*, Editorial Schapire 1972.
Bucich Escobar, Ismael: *Buenos Aires Ciudad*, Editorial Tor, Buenos Aires, s./f.
Cadícamo, Enrique: *Mis memorias*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
Cámara, Enrique & Campra, Rosalba, "Il tango rioplatense: un mito urbano", Heteroglossia (Quaderni dell'Istituto di Lingue Straniere, Università degli Studi di Macerata) 2, Ancona, Nuove Ricerche, 1988, pp. 157-159.
Canaro, Francisco: *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
Castro, Donald: *The Argentine Tango as Social History: 1880-1955. The soul of the people*. The Edwin Mellen Press, Ltd. 1991.
Clemenceau, George: *La Argentina del Centenario*, Buenos Aires, Unqui, 2002.
Collier, Simón: *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
Cozarinsky, Edgardo: *Milongas*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.
Da Matta, Roberto: *Carnavais, balandros e herois. Para uma sociología do dilema brasileiro*. Editorial Guanabara, Río de Janeiro, 1990.
Day, Timothy, *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
Dinzel, Rodolfo: *El tango: una danza*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
Erenberg, Lewis: "From New York to Middletown: Repeal and the Legitimization of Nightlife in the Great Depression". American Quartely, Vol. 38, Nro. 5, Winter 1986.
Frisby, David: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1992.
Ferrer, Horacio: *El libro del tango*, 3 Vol. Buenos Aires, Antonio Tersol, 1980.
Ford, Aníbal: *Homero Manzi*. Buenos Aires, La historia Popular, 1971.
Gayol, Sandra: *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y café. 1862-1910*. Buenos Aires, Ediciones del Signo. 2007.

Garramuño, Florencia: *Modernidades primitivas, Tango, Samba y Nación*, Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2007.
Gassio, Guillermo: *Jean Richepin y el tango argentino en París en 1913*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
Germani, Gino: *La estructura social de la Argentina. Análisis estadístico.* Buenos Aires, Del Solar, 1987.
Glaser, Ruth: "Paradoxial Ethnicity: Puerto Rico Musicians in Post World War I New York City", en *Latin American Music Review*, Vol 11, Nro. 1. Spring, 1990.
Gobello, José: *Mujeres y hombres que hicieron el tango.* Buenos Aires, Centro Editor de Cultura Argentina, 2002.
Gobello, José: *Tangos, letras y letristas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1994.
Gobello, José: *Crónica general del* tango, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1980.
Gomery, Douglas: "Film and Business History: The Development o fan American Mass Entertainment Industry", en *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, Nro. 2. Jan. 1984.
González, Juan Pablo: "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa" en *Revista Musical Chilena*, V. 54, Nro. 194. Santiago de Chile, 2000.
Goyena, Héctor Luis: "El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte" en *Latina American Music Review*, Vol. 15, Nro. 1. Spring Summer, 1994.
Güiraldes, Ricardo: *El cencerro de cristal*, Buenos Aires, Losada, 1952.
Guy, Donna: *El sexo peligroso*, Buenos Aires, Sudamericana.
Henderson, Brian: "A Musical Comedy of Empire", en *Film Quartely*, Vol. 35, Nro.2- Winter, 1981.
Korn, Francis: *Buenos Aires: Los huéspedes del 20.* Buenos Aires, GEL, 1984.
Korn, Francis: *Mundos particulares*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
Korn, Francis y Romero, Luis A. (comp.): *Buenos Aires, Entreguerras. La callada transformación*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2005.
Korn, Francis: "Buenos Aires Población y vivienda. 1920-1930". Separata de los Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.
Lamas, Hugo y Binda, Enrique: *El tango en la sociedad porteña, 1880-1920*, Buenos Aires, Ediciones Héctor L. Lucci, 1998.
Lewald, Ernest: "Aim and Function of Costumbrismo porteño", en *Hispania* Vol. 46, Nro. 3. Sep. 1963.
Levine, Lawrence: *The unpredictable past*, New York, Oxford University Press, 1993.
Leymarie, Isabelle: *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, Barcelona, Ediciones Grupo Zeta, 1997.
Longo, Rafael: *Cafés de Buenos Aires*, Buenos Aires, Interjuntas, 1992.
Matallana, Andrea: *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.
Matamoro, Blas: *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Galerna, 1982.
Martínez Estrada, Ezequiel: *La cabeza de Goliat*, Barcelona, Losada, 2001.

Martínez Estrada, Ezequiel: *Radiografía de la pampa.* Buenos Aires, Losada, 1983.
Mina, Carlos: *Tango. La mezcla milagrosa.* Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
Moore, Robin: "The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture", en *Latin American Music Review*, Vol. 16, Nro. 2, Winter 1995.
Nudler, Julio: *El tango judío*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
Olivari, Nicolás: *El almacén*, Buenos Aires, Tirso, 1951.
Olivari, Nicolás: *La musa de la mala pata y otros textos.* Buenos Aires, CEAL, 1984.
Ortega y Gasset, José: "El hombre a la defensiva", en *Obras completas.* Tomo II, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
Ortiz, Renato: "El atraso en el futuro: usos de lo popular para construir la nación moderna", en García Canclini, Néstor (comp.): *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
Pelinski, Ramón (comp.): *El tango nómade*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
Perrotti, Máximo: *Síncopa y contratiempo. Memorias de una editorial*, Buenos Aires, Editorial Perrotti, 1993.
Posadas, Abel y otros: *Cine sonoro argentino. 1933 y 1943.* Tomos I y II. Buenos Aires, Editorial El Calafate, 2005.
Puccia, Enrique: *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo. 1860-1919*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
Pujol, Sergio: *Valentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1994.
Pujol, Sergio: *Historia del baile. De la milonga a la disco.* Buenos Aires, Emecé, 1999.
Rojas Mix, Miguel: *Los cien nombres de América*, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.
Romero, Luis Alberto: *Argentina, una crónica total del siglo xx*, Buenos Aires, Aguilar, 1999.
Rossi, Vicente: *Cosa de negros*, Buenos Aires, Taurus, 2001.
Sábato, Ernesto: *Tango, discusión y clave.* Buenos Aires, Losada, 1997, 2da. edición.
Salas, Horacio: *Homero Manzi y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 2007.
Savigliano, Marta: *Tango and the political economy of passion.* Westview Press, 1995.
Salvatore, Ricardo: *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
Sarlo, Beatriz: "In pursuit of the Popular imaginary: From sentimentalism to technical skill" en *Poetics Today*, Vol. 15, Nro. 4, Winter, 1994.
Savater, Fernando: *La tarea del héroe: elementos para una ética trágica*, Barcelona, Destino, 2004.
Scalabrini Ortiz, Raúl: *El hombre que está solo y espera.* Buenos Aires, Librerías Anaconda, 1932.
Sebreli, Juan José: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación.* Buenos Aires, Planeta, 2003.
Segalen, Víctor: *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso y textos sobre Gauguin y Oceanía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
Simmel, Georg: *Sobre la aventura*, Barcelona, Ediciones Península, 2004.

Simmel, Georg: *Filosofía de la coquetería. Filosofía de la moda. Lo masculino y lo femenino y otros ensayos*. Madrid, Revista de Occidente, 1924.

Sosa Cordero, Osvaldo: *Historia de las varietés de Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Suárez Danero, E. M. *El sainete*, La Historia Popular, Nro. 5. Buenos Aires, 1970.

S/A. *Letras de tango de ayer, de hoy y de siempre*, Buenos Aires, Editorial Andrómeda, 2003.

Taylor, Julie M.: "Tango: Theme of Class and Nation", en *Ethnomusicology, Vol*. 20, Nro. 2, mayo, 1976.

Todorov, Tvetan: *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI editores, 1991.

Zucci, Oscar: *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*. Tomo I, Buenos Aires, Corregidor, 1998.

Sitios Web

El Portal del Tango. "Gabriel 'Chula' Clausi. E' último grande del bandoneón", Oscar Mármol.

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. "La ciudad del tango: A Gabriel Clausi, 'Chula'", Ricardo Horvath.

Entrevistas:

Gabriel 'Chula' Clausi, agosto de 2007.
Aníbal Arias, octubre de 2007.
Carlos Mayol Laferrere, julio 2007.
Fernando Lepera, noviembre de 2007.